

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Reconfiguration de l'espace culturel à Cuba

Par
Marie-Eve Lamarre

Département d'anthropologie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès sciences.
en anthropologie

Juillet 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Reconfiguration de l'espace culturel à Cuba

Présenté par :
Marie-Eve Lamarre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bob White
Président-rapporteur

Jorge Pantaleón
Directeur de recherche

Deirdre Meintel
Membre du jury

Résumé

Ce travail a comme objectif d'explorer la dynamique qui entoure la reconfiguration du domaine culturel à Cuba, en portant notre attention sur les manifestations culturelles afro-cubaines. En effet, ces manifestations ont acquis au cours des années quatre-vingt-dix un degré de visibilité jamais atteint auparavant. Cette visibilité résulte de l'augmentation de l'intérêt de différents acteurs sociaux pour ces manifestations qui, longtemps dépréciées, sont aujourd'hui reconnues comme symboles de la culture nationale du pays. Cette reconfiguration découle, entre autres, de l'institutionnalisation de la culture à l'échelle nationale, qui s'est vue accélérée par divers facteurs internes et externes.

Plusieurs individus/groupes/institutions parlent donc désormais au nom de la culture afro-cubaine et participent à sa diffusion dans la sphère publique. Nous souhaitons voir comment est articulée la culture par différents acteurs et quels sont leurs motivations. Il est généralement accepté que l'État « utilise » la culture pour répondre à ses intérêts et pour étendre son hégémonie. Cependant, nous voulons démontrer comment le domaine culturel peut être également employé par d'autres acteurs même s'ils ne détiennent pas le monopole des outils pour le faire. Nous allons également porter notre attention sur l'interdépendance de tous ces acteurs. Afin de donner ce regard polyphonique à la dynamique qui nous intéresse ici, le travail propose à la fois une vision gouvernementale et communautaire de ces transformations de l'espace culturel.

Mots clés : domaine culturel, afro-cubain, reconnaissance, pragmatique de la culture, sphère publique

Abstract

The main objective of this research is to explore the new dynamic surrounding the reconfiguration of the cultural realm in Cuba. In order to do so, Afro-Cuban cultural manifestations will be observed. From the beginning of the nineties, these manifestations have acquired a degree of visibility never attained before in the Cuban society. This visibility is resulting from a growing interest in afro-Cuban manifestations which are now, in some cases, recognized as symbols of the national culture. This growing interest is demonstrated by a variety of social actors located not only within but also outside of Cuba. As we will see, this reconfiguration is in part due to the institutionalisation of culture which, we believe, has been accelerated by a variety of internal and external factors.

The diffusion of the afro-Cuban culture in the public sphere is resulting from the work of a variety of people/groups/institutions. We wish to see how these different social actors articulate “culture” and what their motivations and objectives are behind their work. It is normally accepted that the State “uses” culture in order to satisfy its interests and to extend its hegemony. Nevertheless, we also want to show that other actors can “employ” culture and affect its dynamic. We will also focus on the interdependence of all these actors. Finally, as we wish to give a multi-voice perspective of this new dynamic, we propose a vision from both the popular and the State angle.

Keywords: cultural realm, Afro-Cuban, recognition, cultural pragmatism, public sphere.

Table des matières

Introduction	1
-Problématique	4
Méthodologie	7
-Des choix à faire...	8
Cadre conceptuel	13
-Le populaire versus les élites	13
-Nationalisme	19
-Reconnaissance	22
-Sphère publique	25
Chapitre 1 : Processus historique	29
1.1: La nouvelle République	29
1.2: La période de l'afrocubanismo	34
1.3: De la révolution de 1959 aux années quatre-vingt-dix	37
1.4: Les années quatre-vingt-dix	41
1.5: Conclusion	43
Chapitre 2 : Organisation de la culture aux niveaux gouvernemental et non-gouvernemental	48
2.1 : Structure et institutions du Ministère de la Culture	48
2.2 : Les organisations non-gouvernementales	51
2.3 : Les manifestations culturelles afro-cubaines au sein des institutions gouvernementales et non-gouvernementales	52
2.4 : Facteurs liés au bouleversement	57
2.5 : Conclusion	63
Chapitre 3 : Nouveaux espaces de rencontre : les maisons de la culture	65
3.1 : Politique culturelle et création de nouveaux espaces de rencontre	65
3.2 : Le Conseil National de Maisons de la Culture et ses ramifications municipales	67
3.3 : Les maisons de la culture de la municipalité de Centro Habana	71
3.3.1 : La municipalité de Centro Habana	71
3.3.2 : Les maisons de la culture de Centro Habana	73
3.4 : Conclusion	77
Chapitre 4 : La musique, la danse et la reconfiguration du domaine culturel	80
4.1 : <i>Rumba</i> , danses et chants yorubas	81
4.1.1 : La <i>rumba</i>	81
4.1.2 : Les chants et les danses de la <i>santería</i>	82
4.2 : Le <i>Conjunto Folklórico Nacional de Cuba</i>	85
4.2.1: <i>El Sábado de la Rumba</i>	88

4.2.2: Pourquoi le <i>Patio de la Rumba</i> ?	90
4.3 : Le <i>Callejón de Hamel</i>	91
4.3.1 : Les dimanches de la <i>rumba</i>	94
4.3.2 : Pourquoi le <i>Callejón</i> ?	95
4.4 : Conclusion	96
Chapitre 5 : La religion et la transformation de l'espace public	99
5.1 : La <i>Regla de Ocha-Ifá</i>	100
5.2: L'Association Culturelle Yoruba de Cuba	102
5.2.1 : Pourquoi l'ACYC?	105
5.3 : Le groupe <i>Ifá Iranlówó</i>	107
5.3.1 : Víctor Betancourt Estrada	108
5.3.2 : Pourquoi <i>Ifá Iranlówó</i> ?	109
5.4 : Francisco « Gordillo » Arredondo	110
5.4.1 : Parcours de vie	110
5.4.2 : Créations artistiques et motivations	112
5.5 : Conclusion	113
Conclusion	115
Bibliographie	121
Annexes :	
-1 Cartes géographiques	i
-2 Représentativité provinciale de la <i>rumba</i> et <i>santería</i>	ii
-3 Cours de danse au CFNC	iii
-4 Cours de percussion au CFNC	iv
-5 Attributs des <i>orishas</i> principaux	v
-6 Synchrétisme <i>orishas</i> -saints	vi
-7 Photos	vii
-8 Photos	viii
-9 Photos	ix
-10 Photos	x

Liste des sigles

ACYC: *Asociación Cultura Yoruba de Cuba* (Association culturelle Yoruba de Cuba)

BNJM: *Biblioteca nacional José Martí* (Bibliothèque nationale José Martí)

CCJF: *Casa de cultura Joséito Fernández* (Maison de la culture Joséito Fernández)

CCLS: *Casa de cultura Los Sitios* (Maison de la culture Los Sitios)

CEAMO: *Centro de Estudios sobre África y Medio-Oriente* (Centre d'Études sur l'Afrique et le Moyen Orient)

CENDA: *Centro Nacional de Derecho de Autor* (Centre national de droit d'auteur)

CFNC: *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* (Ensemble folklorique national de Cuba)

CIDCCJM: *Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana « Juan Marinello »* (Centre d'investigations et de développement de la culture cubaine « Juan Marinello »)

CIPS: *Centro de Investigaciones Psicológicas y sociológicas* (Centre d'investigations psychologiques et sociologiques)

CNAE: *Consejo Nacional de las Artes Escénicas* (Conseil national des arts scéniques)

CNAP: *Consejo Nacional de las Artes Plásticas* (Conseil national des arts plastiques)

CNCC: *Consejo Nacional de Casas de Cultura* (Conseil national des maisons de la culture)

CNEA: *Centro Nacional de Escuelas de Arte* (Centre national d'écoles d'art)

CNPC: *Consejo Nacional del Patrimonio Cultural* (Conseil national du patrimoine culturel)

CSC: *Centro de Superación para la Cultura* (Centre pour l'amélioration de la culture)

ENA: *Escuela Nacional de Arte* (École nationale d'art)

FMC: *Federación de Mujeres Cubanas* (Fédération des femmes cubaines)

ICAIC: *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographique)

ICL: *Instituto Cubano del Libro* (Institut cubain du livre)

ICM: *Instituto Cubano de la Música* (Institut cubain de la musique)

ISA: *Instituto Superior de Arte* (Institut supérieur d'art)

OAAR: *Oficina para la Atención a los Asuntos Religiosos* (Office pour l'Attention aux Affaires Religieuses)

ONG: Organisation non-gouvernementale

PCC: Parti communiste cubain

UNEAC: *Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* (Union national des écrivains et artistes de Cuba)

Remerciements

Ce travail a été possible grâce à l'appui d'une multitude de personnes. Dans un premier temps, je désire remercier la Fondation Fernando Ortiz, son président, Miguel Barnet, pour avoir accepté mon projet, mon superviseur, Daniel Álvarez Durán et Jesús Guanche pour sa gentillesse et ses nombreux conseils. Je tiens également à remercier tous les cubains qui m'ont ouvert leurs portes et qui m'ont permis de réaliser ce travail. Je remercie donc tous mes informateurs. Merci à Elías, mon *elegguá*, pour son amitié et pour m'avoir ouvert le chemin et à Emma pour en avoir fait tout autant. Un énorme merci à ma famille cubaine, à Marcia et à Paquita, qui m'ont accueillie à bras ouverts et ont fait de moi un membre de plus à la famille. Finalement, je tiens à remercier tous mes amis cubains qui ont fait de ce terrain de recherche une expérience inoubliable.

Je tiens à témoigner de ma reconnaissance au CRSH pour avoir choisi mon projet et ainsi m'avoir, entre autres, permis de financer ma recherche de terrain à Cuba. Je souhaite également exprimer ma gratitude envers mon directeur de recherche, Jorge Pantaleón, pour avoir cru en moi et pour m'avoir judicieusement conseillée tout au long du processus.

Finalement, cette recherche n'aurait certainement pas pu être menée à terme sans le support inconditionnel de mes parents, dans les bons comme dans les moins bons moments. Je tiens aussi à remercier James pour son appui moral et sa patience.

Introduction

L'image démographique et culturelle actuelle de Cuba reflète les nombreux siècles d'interrelation entre africains et espagnols et leurs descendants sur l'île. L'héritage africain dans la culture nationale du pays est sans équivoque de nos jours reconnu à l'intérieur tout comme à l'extérieur du pays. En effet, alors que partout dans le monde les gens dansent sur des rythmes cubains d'origine africaine ou encore savourent l'art coloré des peintres inspirés des religions afro-cubaines, à Cuba le célèbre dicton populaire « *El que no tiene de Congo tiene de Carabalí*¹ » reflète cette considération de l'apport africain à la nation. Soumis pendant plusieurs siècles à la domination blanche, les africains, venus comme esclaves, et leurs descendants cubains sont parvenus à maintenir leurs traditions en les adaptant aux contextes auxquels ils ont été confrontés. De nos jours, ces traditions sont dispersées au sein de toutes les couches sociétares et figurent comme symboles du folklore national.

C'est suite à un premier séjour à Cuba, avant même d'avoir terminé mon baccalauréat, que je suis entrée en contact, sans nécessairement le chercher, avec certains éléments de la culture afro-cubaine. Après avoir été invitée par un cubain au *Callejón de Hamel*, ruelle dédiée à la culture afro-cubaine, j'ai voulu comprendre ce que je venais de voir. C'est d'abord la flamboyance des couleurs du lieu et des danseurs autour desquels plusieurs dizaines de personnes étaient rassemblées qui ont piqué ma curiosité. En voulant mieux comprendre en quoi ces manifestations consistaient, j'ai entamé des lectures qui m'ont éventuellement menée à l'histoire des africains à Cuba et de leurs descendants. Parallèlement, je me demandais s'il existait d'autres lieux comme celui que j'avais vu où se rassemblaient touristes et cubains devant un spectacle qui mettait en valeur certaines manifestations afro-cubaines. En approfondissant cet univers, il en ressort que plusieurs endroits semblables existent, mais que la thématique est également plus populaire que jamais.

Les années quatre-vingt-dix sont particulièrement intéressantes en ce qui concerne les manifestations culturelles afro-cubaines car, sans toutefois vouloir

¹ « Celui qui n'a pas de *congo* a du *carabalí* » (ma traduction) Le terme « *congo* » fait référence à une origine africaine de la région aujourd'hui occupée par la République Démocratique du Congo. Le terme « *carabalí* » fait référence à une origine africaine de la Région du Calabar située au sud du Nigéria. L'expression populaire signifie donc que tout cubain a, à divers degrés, une descendance africaine.

utiliser le terme d'« émergence », nous assistons à une augmentation de l'attention portée à ces manifestations de même que de leur visibilité dans l'espace public. Plusieurs éléments nous disposent à considérer la situation actuelle comme une période de transformations. D'une part, le nombre de regroupements/centres ou d'organisations, de type communautaire ou non-gouvernemental, liés directement ou indirectement à la culture afro-cubaine, a depuis le début des années quatre-vingt-dix, connu une véritable explosion. D'autre part, nous percevons une approximation accrue du gouvernement envers cette culture, approximation qui s'est faite principalement via la création d'institutions culturelles qui incluent dans leurs programmes respectifs un secteur réservé à cette culture. La réorganisation du domaine culturel découle donc, entre autres, de son institutionnalisation. Il importe également de mentionner que l'apport académique en ce qui concerne les études sur différentes thématiques liées à l'influence africaine à Cuba, que ce soit d'un point de vue contemporain ou historique, est lui aussi plus important que jamais. Dans le même ordre d'idée, l'intérêt étranger quant à ces manifestations s'est, parallèlement à ce qui vient d'être énoncé, lui-aussi intensifié depuis une quinzaine d'années, ce qui a certainement contribué à la reconfiguration du domaine culturel. Cette transformation est donc provoquée par la diffusion de la culture afro-cubaine dans la sphère publique, alors qu'elle était autrefois plutôt restreinte à la sphère privée, et par l'intérêt qu'elle génère auprès de différents agents sociaux dans la société².

Comme nous le verrons dans les chapitres qui suivront, l'unité au sein du peuple cubain a toujours été primordiale aux yeux des autorités gouvernementales, et ce principalement pour le maintien du régime révolutionnaire de Castro et de l'idéologie marxiste-léniniste³ sur laquelle a longtemps reposé le système politique. Cette quête d'unité a requis la mise en place d'éléments favorisant la participation populaire et le sentiment d'appartenance à la nation cubaine. C'est entre autres via des politiques culturelles visant à valoriser la culture populaire traditionnelle et à la

² Si je préfère utiliser le terme « reconfiguration » ou « période de transformations » à celui d'« émergence » c'est parce que la présence de la culture afro-cubaine dans la sphère publique cubaine n'est pas en soi un fait nouveau depuis les années quatre-vingt-dix (comme nous le verrons au cours du premier chapitre). Toutefois, il s'agit d'une nouveauté dans le sens où cette période se distingue des époques précédentes par l'ampleur prise par cette culture au niveau public et par la diversité des acteurs qui y sont désormais impliqués.

³ Il importe de mentionner qu'en 1991, l'Assemblée Nationale du Pouvoir Populaire a voté pour la cessation du marxisme-léninisme comme philosophie constitutionnelle et a choisi de retourner à l'idéologie de Martí (sur lequel nous reviendrons) (Pérez Sarduy et Stubbs 1993 :9).

diffuser auprès du plus grand nombre de cubains possible que les autorités du pays ont tenté et tentent toujours de rassembler le peuple sous une identité et une culture nationale bien définies et propres à Cuba. Les éléments culturels afro-cubains s'insèrent dans cette banque de manifestations culturelles qui constituent la culture populaire traditionnelle.

Néanmoins, l'idéal d'unité ne peut pas expliquer, à lui seul, la reconfiguration du domaine culturel de la fin du vingtième siècle. Il importe plutôt d'observer le phénomène comme une réponse à des intérêts gouvernementaux, développés selon des contextes particuliers, qui s'est articulé par une instrumentalisation de « la culture ».

Toutefois, l'institutionnalisation des manifestations culturelles afro-cubaines implique certainement une forme de reconnaissance de la part des autorités, mais il nous apparaît important d'aller au-delà de l'équation simple qui proposerait de comprendre la situation que d'un point de vue des intérêts et de la reconnaissance de l'État. Nous souhaitons donner une image polyphonique du phénomène, car nous croyons que de ne pas le faire ne reflèterait pas la complexité du bouleversement qui nous intéresse ici. Nous croyons que d'observer le phénomène par le haut, d'un point de vue gouvernemental, importe tout autant que de l'observer par le bas, c'est-à-dire d'un point de vue plutôt populaire. Nous travaillerons dans ce sens en supposant que les processus de croissance de la visibilité de certaines manifestations culturelles, et de reconnaissance vont de pair et se doivent d'être compris en complémentarité. En effet, les acteurs directement impliqués dans la pratique des manifestations afro-cubaines ne sont et n'ont jamais été passifs et dépendants du gouvernement pour poursuivre leurs traditions. Via différentes stratégies de résistance, mais aussi d'adaptation, ces derniers participent aussi à la dynamique qui a mené à l'augmentation de la visibilité du domaine afro-cubain dans la société. Les individus non pratiquants, touristes, cubains, qui démontrent un intérêt pour cette culture le sont tout autant, car ils entrent en interaction avec les agents que nous venons de mentionner au niveau de la sphère publique. Il en est de même pour les académiciens et intellectuels et autres promoteurs culturels. De nombreuses personnes parlent donc au nom de la culture afro-cubaine, en des termes qui peuvent être similaires ou distincts et ont des répercussions directes sur sa configuration dans l'espace public.

Toutefois, ce sont les relations qu'ils entretiennent entre eux qu'il importe de regarder, car il s'agit bel et bien d'un réseau interdépendant et non d'acteurs agissant indépendamment les uns des autres.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les africains et leurs descendants cubains ont su maintenir leurs traditions en les ajustant aux contextes dans lesquels ils ont évolués. Dans le passé, l'espace entre blancs et noirs, et je reviendrai sur le sujet au cours du chapitre 1, était fortement plus délimité, engendrant par le fait même une séparation beaucoup plus nette entre les deux groupes, contrairement à ce que l'actuelle situation raciale à Cuba laisse entrevoir (ce qui ne signifie pas pour autant que le racisme ait disparu). En raison de ces frontières, les manifestations culturelles afro-cubaines ont longtemps été associées à la couleur de la peau des individus et le terme afro-cubain s'appliquait aussi bien à ces derniers qu'à la culture à proprement parler. Même s'il est vrai que la majorité de ceux qui gravitent directement dans la pratique des manifestations afro-cubaines, il n'en reste pas moins que des cubains de toutes origines ethniques se retrouvent aujourd'hui impliqués dans différentes sphères de cette culture. Les diverses personnes qui participent à la réorganisation de la culture afro-cubaine proviennent de différents milieux, ont différentes trajectoires de vie, différents objectifs à atteindre et ne sont ni seulement noirs ni uniquement blancs.

Problématique

Notre problématique de recherche consiste donc à tenter de comprendre et d'expliquer la dynamique liée à la reconfiguration de la culture afro-cubaine à laquelle nous assistons depuis le début des années quatre-vingt-dix. Comment les manifestations afro-cubaines ont-elles acquis une plus grande visibilité/reconnaissance dans la société? Il s'agit de comprendre comment se manifeste cette transformation en s'attardant aux divers acteurs sociaux impliqués dans la nouvelle organisation de la culture et à leurs rôles respectifs, tout en regardant leur interrelation. Nous chercherons également à comprendre comment la culture se transforme en « objet » et devient le centre de gravité autour d'individus ou de groupes ayant des intérêts divergents. Qui participe à cette réorganisation? Comment? Pourquoi? Y a-t-il des répercussions? Si oui, quelles sont-elles? Bien que

notre étude soit axée sur la nouvelle dynamique qui entoure la culture afro-cubaine, nous souhaitons pouvoir donner une piste de recherche pour une meilleure compréhension de l'instrumentalisation de la culture et de l'émergence de certaines manifestations liées à des groupes considérés minoritaires ou marginalisés. Voilà donc les questions et objectifs à la source de notre recherche et auxquels nous tenterons de répondre.

Le mémoire est construit de telle façon que les premiers chapitres proposent une vision plus générale de l'institutionnalisation culturelle alors que les derniers en proposent une plus localisée. Il s'agit en fait de présenter à la fois certaines mesures établies à l'échelle nationale et celles entreprises à l'échelle plus locale. Le travail a été construit ainsi afin de refléter la diversité des acteurs sociaux qui sont impliqués dans la dynamique qui nous intéresse.

Ce travail implique obligatoirement un retour dans le passé et un regard historique de la question afro-cubaine. Il ne se veut pas uniquement sur l'inclusion ou l'exclusion des manifestations culturelles afro-cubaines dans la société depuis l'abolition de l'esclavage sur l'île, mais également sur les relations raciales et les discours dominants au cours des décennies. Le premier chapitre du présent mémoire consiste donc en un retour historique dans lequel les événements majeurs, de nature politique, culturelle, sociale ou autres, ayant ponctué l'histoire du pays et celle des cubains de descendance africaine seront présentés. Cela permettra de mieux comprendre comment la période de transformations des années quatre-vingt-dix s'inscrit dans un long processus historique.

Le deuxième chapitre, quant à lui, aura comme objectif de présenter cette nouvelle organisation de la culture afro-cubaine selon une perspective institutionnelle. En premier lieu, nous tracerons un portrait général de la structure gouvernementale impliquée dans le domaine culturel. Dans un deuxième temps, nous développerons sur la prolifération des institutions et des événements dédiés à ou incluant la culture afro-cubaine depuis la fin des années quatre-vingts. Finalement, nous présenterons les motifs qui ont contribué à la massification, via l'institutionnalisation, de la culture afro-cubaine à la fin du vingtième siècle.

Le troisième chapitre reposera sur la présentation du Conseil National des Maisons de la Culture (CNCC) qui a pour but d'étendre à l'échelle nationale la participation populaire dans les processus de création et d'appréciation culturelle, tout en respectant les variantes régionales. Par la suite, nous donnerons un exemple plus concret du travail effectué par les maisons de la culture à l'échelle locale en approfondissant le fonctionnement des deux maisons localisées dans la municipalité de Centro Habana.

Finalement, les chapitres 4 et 5 se concentreront respectivement sur la présentation de divers acteurs (organisations, projets communautaires, individus) qui travaillent directement au nom de la culture afro-cubaine et qui participent également à sa diffusion à l'échelle publique. Le chapitre 4 sera consacré à des groupes qui articulent leur travail principalement autour de certains éléments culturels musicaux et de danse alors que le chapitre 5 le sera à ceux dont l'organisation repose sur le domaine religieux. Il convient de mentionner que, bien que cette séparation des manifestations ait été faite dans le cadre du travail, elles ne sont pas pour autant indépendantes les unes des autres. Dans le cadre du chapitre 4, le *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* (CNFC) de même que le *Callejón de Hamel* (Ruelle de Hamel) seront présentés comme acteurs importants dans la diffusion des danses et de la musique afro-cubaines. L'*Asociación Cultural Yoruba de Cuba* (ACYC), le groupe *Ifá Iranlówo* de même que l'artiste peintre Gordillo seront présentés au cours du chapitre 5 en tant qu'acteurs impliqués dans la diffusion de la religion.

Méthodologie

La réalisation de ce mémoire s'est avérée possible grâce à un terrain de recherche d'une durée de cinq mois à La Havane. Le choix de La Havane repose sur le fait que la culture afro-cubaine se concentre davantage dans les provinces occidentales de l'île, principalement les provinces de Matanzas, Ciudad de La Habana, et Habana (voir annexe 1, figure 1), malgré le fait qu'elles soient présentes à différents endroits sur l'île. De plus, la majorité des institutions gouvernementales et non-gouvernementales liées à mon sujet de recherche sont localisées à La Havane bien que, encore une fois, d'autres institutions situées à l'extérieur de la capitale s'intéressent au sujet. Mes cinq mois de recherche se sont déroulés de la mi-juin à la mi-novembre lors de, convient-il de le mentionner, la période la plus chaude, mais également la plus festive de l'année à Cuba.

En raison de la nature de mon sujet et du fait que j'allais par conséquent devoir rencontrer certaines personnes travaillant pour le gouvernement, j'ai opté pour la voie légale en me dotant d'un visa d'étudiant. Plusieurs chercheurs étrangers allant à Cuba choisissent de ne pas le faire, car cela implique des frais, mais également de devoir être parrainé par une institution reconnue par le gouvernement. C'est donc lors d'un voyage éclair à Cuba au mois de mars que j'ai rencontré certains membres du personnel de la *Fundación Fernando Ortiz* (Fondation Fernando Ortiz) et que je leur ai présenté mon projet de recherche. Ce dernier a tout de suite été accepté par la fondation et les démarches ont pu être mises en branle dès le mois de mars bien que le visa n'ait été délivré qu'au début du mois de juin, ce qui a retardé ma date de départ initiale. Le fait d'avoir en main un visa et de pouvoir être reconnue comme chercheuse de la *Fundación Fernando Ortiz* s'est avéré un atout dans le sens où les gens, vu la réputation de la Fondation, acceptaient les rencontres sans douter du sérieux de ma recherche, ou encore de ma propre personne. Il va sans dire que les portes se sont ouvertes plus facilement et que plusieurs membres du personnel se sont avérés de véritables sources d'information et dans certains cas m'ont permis de créer des contacts inespérés. Cependant, les nombreuses démarches pour l'obtention des papiers officiels et du permis de sortie du pays ont engendré de multiples pertes de temps, principalement au cours du premier mois, ce qui a fortement repoussé le commencement de ma recherche. Le fait de travailler pour une institution

gouvernementale m'a également limité l'accès, à quelques reprises, à des rencontres où les discussions et les organisateurs ne supportaient pas nécessairement le gouvernement révolutionnaire.

Néanmoins, la lourdeur des démarches à suivre pour l'obtention des papiers officiels de même que de celles me permettant (ou non dans certains cas) d'avoir accès aux banques de données et aux publications dans divers centres de recherches m'a permis de mieux prendre conscience de l'ampleur de la bureaucratisation à Cuba. Cela s'est d'ailleurs avéré profitable par la suite dans mon observation de l'institutionnalisation de la culture et par conséquent de sa bureaucratisation.

La notion de culture et plus particulièrement le domaine culturel afro-cubain ne se réduisant pas à une seule thématique (nous reviendrons sur le sujet dans la section qui suit), j'ai opté pour une technique d'approche « extensive » qui consistait à porter un regard sur une variété d'expressions culturelles (musicales, religieuses, etc.). La nature de ma problématique m'obligeait à entreprendre un terrain de recherche avec cette approche au contraire d'un terrain de style plus « intensif » lors duquel mon regard se serait posé sur un élément particulier.

Des choix à faire...

Le terme « afro-cubain » est quelque peu polémique, car tous ne s'entendent pas sur son utilisation ou ne l'approuvent tout simplement pas. Plusieurs personnes considèrent que l'apport africain à la nation cubaine étant lui-même une composante de la nature cubaine, il est tautologique de chercher à la reconnaître comme distincte. Néanmoins, plusieurs dizaines d'auteurs utilisent l'expression sans y voir de problème. D'autres considèrent comme directement africaines certaines facettes de la culture. Cela étant, il existe une grande diversité de termes qui peuvent avoir des significations divergentes d'un individu à l'autre, mais qui, une fois bien définis, se réfèrent à une culture découlant de l'apport africain à Cuba. Par exemple, les termes folklore, culture populaire traditionnelle, culture d'antécédent africain, africanité et culture afro-cubaine peuvent s'avérer synonymes dépendamment de la personne à qui l'on s'adresse. Je devais donc être prête à jongler avec les termes et à ne pas me diriger uniquement vers les individus ou institutions qui utilisaient la terminologie

« afro-cubain », car cela aurait restreint fortement mon échantillon d'entrevues en plus de ne pas représenter cette réalité cubaine. Dans le cadre de ce travail écrit, j'utiliserai « culture afro-cubaine », mais il importe aux lecteurs de garder en tête qu'un consensus terminologique n'existe pas entre toutes les personnes gravitant dans cet univers. Cela tend à démontrer à quel point il s'agit d'un thème d'actualité qui est débattu par des individus ayant des visions de la question qui peuvent parfois être contradictoires. J'utilise également le terme afro-cubain pour me référer aux individus de descendance africaine. Toutefois, cette appellation pose problème à son tour en raison du fort métissage de la population cubaine qui résulte de plusieurs siècles d'interrelation entre espagnols et africains. Les afro-cubains sont donc les individus qui sont visiblement de descendance africaine ou encore ceux qui tendent à s'identifier ainsi. Le mélange ethnique à Cuba pose problème lorsqu'il convient de marquer avec certitude sa descendance. Très peu de personnes peuvent affirmer avoir une descendance purement africaine ou purement espagnole. Il importe cependant de rappeler que les manifestations culturelles afro-cubaines ne sont pas directement associables à une couleur de peau bien qu'une majorité de personnes les pratiquant soient physiologiquement noires (de divers degrés).

Parler de manifestations culturelles afro-cubaines peut sembler à première vue simple, mais la réalité est tout autre. En effet, utiliser le terme de manifestations afro-cubaines semble impliquer en soi que les limites de ce qui sépare les manifestations afro-cubaines de celles qui ne sont pas afro-cubaines soient bien définies et identifiables. Cependant, l'héritage africain dans la culture populaire du pays est si grand que nous retrouvons dans une panoplie de manifestations l'influence soit d'une tradition clairement d'origine africaine ou encore d'une création/modification d'un genre musical/instrumental/de danse, etc. développé par les africains et leurs descendants cubains sur l'île.

Il devenait donc facile de se perdre dans cette mer de manifestations culturelles et donc primordial de faire un répertoire général, une fois sur le terrain, et un choix quant à celles auxquelles j'allais m'intéresser lors de mon séjour. Ce choix s'est effectué en fonction de la visibilité acquise par certaines manifestations de même que par leur accessibilité. D'une part, je souhaitais aborder certaines manifestations telles la danse et la musique, mais d'autre part, je ne voulais passer

outre la question religieuse. Dans un premier temps, la religion est l'une des sphères de la culture afro-cubaine qui a acquis le plus de visibilité depuis les années quatre-vingt-dix et deuxièmement, la scission ne peut être faite entre la musique, la danse et la religion lorsqu'il est question de culture afro-cubaine. En effet, ces religions ne seraient pas ce qu'elles sont si les chants, la musique et les danses qui les accompagnent n'étaient pas présents. À l'inverse, les musiques et danses sont fortement influencées par les univers religieux.

Par la suite, il convenait de faire un second choix, car plusieurs religions constituent le spectre des religions afro-cubaines et il m'aurait été impossible de tenter de m'intéresser à toutes. La *regla de ocha-ifá* (aussi connue sous le nom de religion yoruba) d'origine yoruba communément appelé *santería*, la *regla de palo (Monte)* d'origine bantoue, la *regla arará* et la secte masculine *abakuá* prédominent le spectre des religions d'origine africaine. Mon choix s'est arrêté sur le complexe *regla de ocha-ifá*, car c'est lui qui regroupe un plus grand nombre de pratiquants et qui semble avoir observé une plus grande croissance à ce niveau dans les dernières années. Toutefois, les religions afro-cubaines n'étant pas exclusives, la grande majorité des pratiquants combine plusieurs pratiques religieuses, qu'elles soient afro-cubaines, catholiques, spiritualistes ou autres. Mon travail impliquait donc en lui-même que j'allais observer certaines manifestations qui déborderaient de mes choix initiaux. En ce qui concerne la musique et la danse (car là aussi il existe une variété d'options), j'ai opté pour les diverses formes de *rumba* (*guaguancó*, *yambú*, *columbia*) et les danses et chants yorubas, liés à la *santería*. La visibilité de ces manifestations de même que l'accessibilité aux lieux qui me permettraient de les observer a bien évidemment justifier mon choix.

C'est donc avec ces choix en tête et la stratégie d'approche énoncée précédemment que j'ai pu m'orienter vers mes différents informateurs. Puisque plusieurs personnes parlent au nom de la culture, mais que tous ne parlent pas nécessairement de la même chose, la sélection des personnes à interroger et des institutions à explorer s'est faite en fonction de leurs relations avec les manifestations culturelles pour lesquelles j'ai préalablement opté. Pour atteindre mes objectifs, la méthode de travail qui m'apparaissait la plus appropriée était celle des entrevues. Au cours de mon séjour, j'ai effectué des entrevues avec vingt personnes et plusieurs

entretiens informels. Sur ces vingt entrevues effectuées, dix-sept ont été enregistrées sur magnétophone. Toutes les personnes interrogées ne voyaient aucun inconvénient à ce que l'entretien soit enregistré. Les trois entrevues non enregistrées résultent du fait qu'elles ont eu lieu sur le vif, alors que la rencontre n'avait pas spécialement été programmée à cette fin ou encore, car les informations, de caractère plus formel, se retrouvaient dans des documents qui m'ont été transmis. Vu la nature de ma recherche, j'ai orienté mes entrevues vers diverses sources d'information en interrogeant certaines personnes travaillant pour le Ministère de la Culture ou encore pour des institutions découlant directement de ce ministère, travaillant pour des ONG cubaines à caractère culturel, pour des projets communautaires liés à la culture afro-cubaine et finalement, avec des individus promoteurs⁴ de cette culture. Mes sujets ont été sélectionnés en fonction de leur occupation principale (par exemple, promoteurs culturels, membre d'un groupe musical, religieux, etc.) et de la pertinence de cette dernière par rapport aux expressions culturelles qui m'intéressaient. Quant à la sélection des institutions gouvernementales et des ONG à caractère culturel, mes choix se sont fait en fonction de leur importance dans l'univers de la culture populaire traditionnelle (la culture afro-cubaine ne constituant pas toujours le point central au cœur de certaines institutions) ou plus directement de la culture afro-cubaine.

En raison de la nature très différente des informateurs, les entrevues ont dû être modifiées en conséquence. Dans chaque cas cependant, elles étaient de style semi-dirigé dans le sens où les questions étaient préparées, mais laissaient grandement place à la discussion, car c'est ce que je souhaitais réaliser. Plusieurs questions ont été rajoutées au fil des entrevues suivant les propos de la personne interrogée ou carrément annulées. Dans tous les cas, j'ai choisi de diviser mes entrevues en deux sections. La première section portait plus directement sur le travail effectué ou sur les activités organisées par l'institution/centre/personne et la deuxième laissait plus de place aux opinions de la personne interviewée quant à différents thèmes liés à la présence importante de ce domaine culturel au niveau public. Alors que la première partie des entrevues m'a permis de bien saisir toutes les

⁴ Par individus promoteurs, j'entends deux types de personnes, soit celles qui font directement la promotion (profession) de styles artistiques afro-cubains, ou encore celles qui performant ces styles. Je considère que dans les deux cas il s'agit d'une forme de promotion.

dimensions du travail effectué par les différents organismes ou personnes rencontrées, la deuxième partie m'a grandement servi à établir un spectre d'opinions variées reflétant la diversité des positions et ainsi de mieux prendre conscience des différents enjeux et subtilités liés à ma thématique de recherche.

J'ai également utilisé la méthode de l'observation dans les endroits où il était possible de visualiser les manifestations culturelles qui m'intéressaient. J'ai passé beaucoup de temps au *Callejón de Hamel*, les dimanches de *rumba*, tout comme les jours de semaine alors qu'aucune activité programmée n'avait lieu, car cet endroit m'apparaissait comme le projet de type communautaire le plus intéressant pour ma recherche, car il est fortement lié aux manifestations afro-cubaines. De plus, j'ai assisté à de nombreuses présentations axées sur la culture populaire traditionnelle au *Palenque* du *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba*, tout comme à quelques cérémonies religieuses de la *santería* ainsi qu'à d'autres événements ou activités mettant en vedette certaines manifestations afro-cubaines. Finalement, ma recherche a consisté à recueillir le maximum de sources écrites produites par les chercheurs cubains associés à mon thème de recherche puisque ces références, à quelques exceptions près, sont difficilement accessibles en dehors de Cuba.

Certes, le choix d'aborder cette problématique d'un angle anthropologique à partir d'un travail de terrain « extensif » s'est avéré très bénéfique. En effet, cette présence sur le terrain a permis de mettre en lumière la dynamique qui existe entre les acteurs impliqués dans la reconfiguration de l'espace culturel et de ne pas commettre l'erreur de tomber dans un déterminisme qui explique le phénomène que d'une vision de cause à effet. C'est également par la communication directe avec les divers agents sociaux que les divergences dans leurs discours ont pu être relevées et considérées dans le travail.

Cadre conceptuel

Le travail proposé dans le cadre de ce mémoire implique l'observation d'une multitude de concepts qui, une fois leur interrelation exposée, permet de mieux saisir les bases sur lesquelles il s'appuie. Certes, la culture se positionne au cœur même du travail, mais ce n'est pas tant à sa définition que nous tenons à porter notre attention, mais plutôt à ses dimensions pragmatiques. C'est seulement à partir de ce regard que la dynamique culturelle entourant les manifestations afro-cubaines peut être comprise. Cela sous-entend également de concevoir la culture, et plutôt le domaine culturel comme une sphère autonome qui codirige le fonctionnement du monde (Thurn 1976 dans Giménez Montiel 2005 : 288). En effet, c'est une fois le domaine culturel transformé en objet qu'il devient élément de débat entre différents acteurs au sein de la société. Ce sont ces acteurs qui articulent, via diverses stratégies, sa reconfiguration. Notre méthodologie de recherche a donc été développée à partir de la contribution de certains auteurs qui ont mis en relief la contribution et l'interrelation d'une multitude d'agents et de facteurs sociaux impliqués dans le domaine culturel. En complémentarité à cela, les concepts de nationalisme et de reconnaissance seront exposés puisqu'ils sont directement imbriqués dans la dynamique culturelle qui nous intéresse. L'homogénéisation de la culture a toujours occupé un espace important dans l'idéologie nationaliste, mais il importe aujourd'hui de revisiter le concept dans un contexte qui tient compte de la diversité culturelle. Le concept de reconnaissance, quant à lui, est intrinsèque à une compréhension de l'interdépendance des acteurs engagés dans le domaine culturel. Finalement, nous soulignerons le concept de sphère publique puisque notre problématique a été élaborée à partir du constat de la diffusion des manifestations culturelles au niveau sociétaire.

Le populaire versus les élites

Plusieurs auteurs, dont García Canclini et Martín Barbero, rejettent aujourd'hui des modèles qui tentent de percevoir la culture populaire que d'un point de vue purement traditionnaliste ou moderniste. Ils refusent l'idée anthropologique/folkloriste de l'autodétermination des groupes populaires qui, par leur résistance envers les groupes hégémoniques, arrivent à maintenir leurs traditions intactes (modèle inductiviste). À l'inverse, ils refusent la proposition opposée qui

avance que ce sont des groupes passifs, impuissants envers les détenteurs de pouvoir et les industries culturelles qui ne serviraient qu'à la diffusion des idéaux bourgeois et donc qui seraient un outil d'imposition hégémonique (modèle déductiviste). Ils considèrent que les perceptives moderniste et traditionnaliste tendent à négliger l'interaction du groupe en question avec la société nationale de même qu'avec le marché économique et symbolique transnational et ne parviennent donc pas à expliquer « le populaire » et à le situer dans les conditions du développement socio-économique. Le modèle proposé par García Canclini suggère la complémentarité et non la juxtaposition des méthodes de recherche macroscopique et microscopique pour témoigner de l'« état » du « populaire » dans l'ère de la modernité.

Il importe plutôt de reconnaître qu'une interdépendance existe entre les deux groupes (populaire et élites) qui semblent *a priori* opposés. C'est d'ailleurs en autres des écrits de Gramsci et des théoriciens néo-gramsciens que García Canclini (et de nombreux auteurs ayant écrits sur la culture afro-cubaine (Moore, Fernandes, Menéndez, etc.) s'inspire pour développer son modèle. Pour Gramsci, l'importance historique et scientifique du folklore s'inscrit dans sa représentativité socio-culturelle (Cirese 1977 dans Giménez Montiel 2005 : 303). C'est à travers celui-ci que se manifeste la conception du monde et de la vie du « peuple » (découlant de ses conditions réelles d'existence en tant que groupe subalterne) qui est opposée à celle de la société officielle (ibid). Il y a donc des déséquilibres en terme culturel, qui coïncident avec les déséquilibres socio-économiques, entre le groupe hégémonique et le groupe subalterne. Toutefois, Cirese rapporte que le déplacement d'éléments culturels entre des strates sociales hiérarchisées peut survenir à la fois des groupes dominants vers les groupes dominés (descente) et à l'inverse, des groupes dominés vers les groupes dominants (ascension) (Cirese 1976 dans Giménez Montiel 2005 : 273). Les deux sphères culturelles ne sont donc pas autonomes. Les cultures populaires doivent être perçues comme des espaces où, à travers leur histoire, les groupes hégémoniques et subordonnés « se disputent et négocient le sens social » (García Canclini 2006 : 80).

À cela s'ajoute l'idée que

« a class is hegemonic when it has managed to articulate to its discourse the overwhelming majority of ideological elements characteristic of a given social formation, in particular the national-popular elements which allows it to become the class expressing the national interest.» (Mouffe 1979: 195)

C'est donc dire que la bataille pour l'hégémonie n'oppose pas directement un groupe à un autre, mais qu'elle implique que chaque groupe, dans sa quête pour l'hégémonie, doit considérer « l'autre » pour développer sa domination, ce qui vient renforcer le principe d'interdépendance des deux groupes.

La première proposition de García Canclini quant aux problèmes énoncés précédemment est donc de déplacer notre attention des éléments constitutifs du folklore aux acteurs sociaux impliqués dans la production et la consommation de la culture populaire, en considérant la place qu'ils occupent à l'échelle sociétaire, et les processus sociaux de changement de cette culture (García Canclini 1995 : 150). La deuxième proposition de l'anthropologue est de mettre un terme à la conception que les groupes subalternes détiennent le monopole de la culture populaire (García Canclini 1995 : 156). Tout d'abord, il y a continuelle échange entre les deux groupes comme le rapportait Cirese. En plus, une multitude d'acteurs est désormais impliquée dans le domaine folklorique. L'entrée de ce domaine dans les réseaux commerciaux (tourisme, promoteurs culturels, etc.) et institutionnels, font interagir les groupes ethniques ou minoritaires avec les intellectuels, les artistes, les promoteurs, les touristes, etc. Tel que souligné par l'auteur « Through the varied motivations of each sector [...] this broadening of the market contributes to the extension of folklore. » (García Canclini 1995: 154). Voilà ce qui ne va sans rappeler la situation des années quatre-vingt-dix quant aux manifestations culturelles afro-cubaines.

« At times "support groups" (interpreters, actors, editors, photographers) develop their own interest and taste patterns such that they become protagonists in the creation and transmission of the works. As a result, what happens in the art world is a product of cooperation, but also of competition. » (García Canclini 1995: 18).

En refusant de réduire ce qui est « populaire » au local et traditionnel, il devient plus aisé de reconnaître la dynamique de ses transformations en les rendant intelligibles en fonction des nouveaux enjeux politiques (García Canclini 2006 : 80).

L'idée de Martín-Barbero et Janer résume bien la proposition de García Canclini : il faut désormais considérer les industries culturelles comme des lieux d'interaction de différents réseaux culturels, d'intersection de différentes aires de production sociale, faites de stratégies complexes qui ne sont pas simplement technologiques, mercantiles ou politiques (Martín-Barbero et Janer 2000 : 28).

Comme le rapporte Gouy-Gilbert, la mobilisation des ressources culturelles au sein d'un groupe ethnique peut correspondre autant à une forme de résistance qu'à une ressource qui permet au groupe de développer des moyens de s'adapter (Gouy-Gilbert 1987 : 57). En observant les stratégies de reconversion économique et/ou symbolique des différents acteurs composant la masse populaire face à la modernité⁵ il devient évident que les comportements des groupes populaires n'en sont pas toujours de résistance, mais aussi certainement d'adaptation (García Canclini 1995 : 199) et même d'appropriation (Carvalho 2002 : 8-10). Beaucoup d'individus, en participant au marché et en utilisant leur culture à des fins qui ne sont pas celles prescrites (ou bien acceptées) par le groupe d'appartenance, participent au maintien du groupe ethnique ou minoritaire tout en favorisant leur avancement économique (Carvalho 2002 : 8-10 ; García Canclini 1995 : 170)

À la lueur de ces constats, il importe de considérer la pragmatique de la culture au niveau populaire et non pas uniquement au niveau des détenteurs de pouvoir. Cependant, il ne faut pas tomber dans le piège qui proposerait de minimiser les distinctions en terme de pouvoir entre les deux groupes. Il va de soi que les groupes dominants arrivent à « utiliser » plus aisément le domaine culturel dans le but d'atteindre leurs objectifs puisqu'ils ont un accès privilégié aux outils permettant sa reconfiguration.

Richard Handler et García Canclini se sont penchés sur les questions de cette dimension pragmatique de la culture, qu'ils dénomment respectivement « appropriation de la culture » et « usage social de la culture », au niveau des détenteurs de pouvoir. Handler, dans sa monographie *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec* (1988), prête une attention particulière à la résurgence du folklore et plus généralement aux politiques culturelles dans sa compréhension du nationalisme québécois (Handler 1988 : 13). Il accorde d'ailleurs un espace important aux processus d'appropriation. García Canclini, quant à lui, alimente son livre *Hybrid Culture : Strategies for entering and leaving modernity* (1995), de

⁵ De nombreuses stratégies ont été adoptées. Pour en nommer quelques-unes : les paysans qui adaptent leur savoir pour travailler dans les villes, qui modifient leur artisanat pour en faire un meilleur produit commercial, les groupes autochtones/« afro » qui insèrent leurs demandes dans l'arène politique transnationale par médium de la radio ou la télévision, ceux qui mettent en scène leurs traditions à des fins d'attraction touristique, etc.

plusieurs passages qui démontrent comment la culture populaire est utilisée par les autorités et à quelles fins.

Il est accepté chez les deux auteurs, que les affaires culturelles et le développement de l'identité nationale sont généralement perçus comme la responsabilité de l'État et que c'est par l'appropriation du patrimoine/ folklore que celui-ci réussit à rassembler le peuple sous un projet unificateur (Handler 1988 : 81 ; García Canclini 1995 : 107-108). Handler développe un concept qu'il appelle « l'objectification » de la culture. En effet, à partir du moment où un trait folklorique est mis en scène dans le cadre d'un spectacle par exemple, il devient un objet, une entité bien définie (Handler 1988 : 14). Pour définir l'identité culturelle de la nation, il importe qu'il y ait une sélection d'objets (ce que García Canclini appelle une collection) qui vont être retransmis à la population via les monuments, les musées, les programmes d'enseignement et autres (García Canclini 1995 : 133), ce qui constitue en soi une institutionnalisation des nouveaux objets culturels. Cette objectification et sélection de traits culturels entraînent toutefois certaines complications. En transformant en objet certaines manifestations, celles-ci sont automatiquement modifiées (Handler 1988 : 56). Ce n'est qu'à partir de ce moment que les « détenteurs » de ces manifestations commencent à les considérer comme une tradition qui doit être valorisée et préservée (Handler 1988 : 61). De ce fait, la nouvelle « tradition » provoque un intérêt et attire une nouvelle clientèle en raison de son caractère jugé authentique et l'intérêt qui y est accordé comme « fondement de la nation ». En effet, et c'est là l'un des critères les plus prisés par la nouvelle clientèle et par les autorités : l'authenticité. D'abord perçue comme provenant d'une communauté antérieurement isolée, la tradition permet de consolider la mémoire historique et réaffirme l'importance de sa préservation.

La nécessité de préserver, de restaurer et de propager ces traditions identificatrices de la nation implique la création d'une série d'institutions capables d'assurer sa continuité du point de vue culturel (García Canclini 1995 : 108 ; Handler 1988 : 92-93). Cette institutionnalisation requiert la fragmentation du domaine culturel (qui est lui-même déjà fragmenté en objets), car c'est l'unique moyen de l'administrer (Handler 1988 : 110, 118). Il est d'ailleurs intéressant de noter que la fragmentation des affaires culturelles du Québec en 1970-1971, suivaient les quatre

grandes directions générales proposées par l'UNESCO (création, diffusion, conservation et formation) et que les mêmes sont utilisées au sein de l'administration cubaine. Le patrimoine serait donc à la base des politiques culturelles (García Canclini 1995 : 110) qui s'occupent principalement de la manière dont l'identité nationale est reflétée dans les musées, les écoles, les arts visuels et la littérature afin d'assurer la reproduction des identités traditionnelles (García Canclini 1999 : 36). L'auteur affirme que la visée centrale des politiques culturelles aujourd'hui est d'essayer de construire des sociétés avec des projets politiques partagés par chacun en reconnaissant toutefois les différences en son sein (García Canclini 1995 : 106).

S'il est vrai que le projet nationaliste a toujours insisté sur la notion d'homogénéisation culturelle (que Handler nomme comme un des trois pré-requis d'une nation, avec les frontières et la continuité), il est aussi vrai que les penseurs des politiques culturelles cherchent aujourd'hui des moyens d'unifier la nation en reflétant les apports culturels de ses différents groupes constitutifs. S'il en est ainsi, c'est bel et bien parce que l'appropriation de la culture et/ou son usage ne servent pas uniquement à se définir par rapport à autrui (reconnaissance de la nation distincte par rapport aux autres). Le fait de vouloir restaurer ses traditions et redéfinir son identité cache aussi la peur de la contamination ou de la pollution provenant de l'extérieur ce qui mènerait éventuellement à la perte de l'identité nationale et par le fait même à la disparition de la nation (Handler 1988 : 49). Il s'agit donc également d'une forme de résistance envers une possible menace extérieure. García Canclini propose aussi diverses utilisations de la culture populaire par les détenteurs de pouvoir. Dans une phrase qui résume bien sa pensée, il affirme que l'usage et la mise en scène de la culture permettent de

« create jobs that reduce unemployment and the exodus from the countryside to the cities, to promote the export of traditional goods, to attract tourism, to take advantage of the historical and popular prestige of folklore to cement hegemony and national unity in front of a patrimony that seems to transcend the divisions among classes and ethnic groups. » (García Canclini 1995: 154-155).

L'apport de García Canclini a ici été de soulever que les motifs pour lesquels les détenteurs de pouvoir peuvent chercher à s'approprier la culture populaire peuvent être diversifiés. En observant la situation cubaine, c'est donc dans cette perspective multi-motifs que nous tenterons de comprendre les facteurs qui ont mené à la massification de la culture afro-cubaine. Toutefois, comme le modèle de Handler

le suggérait, la construction d'une culture nationale a toujours été considérée comme un pré-requis dans la formulation du nationalisme. À partir des écrits de Gellner, l'importance d'une culture homogène transcendant toutes les couches sociétares est apparue comme primordiale, quoique non unique, au développement du nationalisme.

Nationalisme

Dans sa célèbre monographie *Nations and Nationalism*, publiée en 1983, Gellner explique comment le nationalisme est la conséquence d'une nouvelle organisation sociale (Gellner 1983 : 48). Pour lui, c'est le passage d'une société agraire à une société industrielle qui entraîne une multitude de changements sociaux qui ouvrent la porte au développement du nationalisme. Alors que la division du travail dans la société agraire était conçue en fonction de divers sous-groupes à l'intérieur desquels la transmission du savoir était orchestrée (ce qui limitait la mobilité sociale des individus et faisait de ces groupes des groupes auto-reproducteurs) (Gellner 1983 : 32), dans la société industrielle, le besoin incessant de travailleurs qui doivent être prêts à sauter d'une activité à une autre rend nécessaire un savoir équivalent partagé par tous qui oblige l'implantation d'un système éducationnel (Gellner 1983 : 34-35). L'État est le seul à être capable de soutenir un système universel d'éducation duquel découle le partage d'une « haute-culture » et donc une homogénéisation de la population désormais unie par cette culture partagée (Gellner 1983 : 37-38).

L'apport de Benedict Anderson avec sa définition de la nation comme communauté politique imaginée, à la fois limitée et souveraine, représente une autre contribution considérable à la compréhension du nationalisme (Anderson 1991 [1983] : 6). La nation est imaginée, car le manque d'interaction entre tous ses membres ne contrevient pas à l'idée que dans la tête de chacun repose l'image de leur communion (ibid). Elles sont imaginées comme limitées parce que chacune d'entre elles possède des frontières, qui peuvent être élastiques certes, mais aucune n'aspire à réunir en son sein tous les individus de la terre. Elles sont imaginées souveraines, car non soumises à une domination de la dynastie hiérarchique d'ordre divine. Finalement, elles sont imaginées comme communauté parce que malgré les

inégalités et les exploitations qui peuvent exister à l'intérieur de chacune, les nations sont toujours conçues comme une camaraderie de type horizontal (Anderson 1991 : 7). Anderson propose que les communautés existent, qu'elles ne sont pas fausses, mais qu'elles sont une construction culturelle de l'homme et non une invention. Cet imaginaire national prend son sens, pour reprendre son exemple, dans les tombes de soldats inconnus (Anderson 1991 : 9-10).

La notion d'invention est cependant reprise par Hobsbawn et Ranger (1983) qui la juxtaposent à celle de tradition pour définir la nation. Les traditions inventées sont un ensemble de pratiques, régies par des règles globalement acceptées, de nature rituelle ou symbolique qui visent à inculquer des valeurs et normes comportementales aux citoyens au moyen de la répétition. Il s'agit normalement de l'emprunt de matériaux (situation, personne, objet, etc.) anciens qui sont utilisés (par l'État) en réponse à de nouvelles situations sociales et qui ont comme objectifs d'établir une continuité avec un passé historique (Hobsbawn et Ranger 1983 dans Giménez Montiel 2005 : 189-191). Les auteurs soulignent qu'il existe différents types de traditions inventées, mais que ce sont celles qui établissent et symbolisent la cohésion sociale de tous les membres de la nation qui prévalent. Ils ajoutent que la majeure partie des occasions lors desquelles les membres de la nation prennent conscience de leur citoyenneté sont associées avec des symboles et des pratiques semi-rituelles inventés (Hobsbawn et Ranger 1983 dans Giménez Montiel 2005 : 198-201). L'éducation primaire, l'invention de cérémonies publiques et la production massive de monuments publics sont trois des traditions inventées les plus pertinentes aux yeux des auteurs qui considèrent que c'est l'une des formes les plus visibles d'une nouvelle interprétation de l'histoire (Hobsbawn et Ranger 1983 dans Hutchinson et Smith 1994 : 77-80). D'ailleurs, Gellner soutenait que c'est souvent au nom du folklore que le nationalisme arrivait à conquérir le peuple malgré le fait que les traits culturels utilisés par ces défenseurs étaient souvent d'arbitraires inventions historiques (Gellner 1983 : 56-57).

Plusieurs faits font état de l'importance des notions d'imaginaire et de tradition inventée dans la formation du nationalisme cubain. Depuis la victoire

révolutionnaire de 1959 et encore plus depuis la « période spéciale⁶ », les traditions inventées se sont faites encore plus nombreuses. Des slogans utilisés par les autorités tels que « *patria o muerte* » (la patrie ou la mort) font ressortir la nécessité de se sacrifier au nom de la nation et propose indirectement que tous sont des compatriotes, unis contre l'ennemi (l'Espagne autrefois, le monde capitaliste aujourd'hui et plus particulièrement les États-Unis). À La Havane seulement, les bustes de José Martí, héros national qui souhaitait un pays dans lequel tous seraient également reconnus, se comptent par dizaines. Antonio Maceo, héros afro-cubain de la guerre de libération et emblème de la non-discrimination raciale, se commémore également sous forme de monuments et de festivités. Bref, les exemples sont nombreux et tous rappellent l'importance de l'unification des membres de la nation, à partir de symboles se référant principalement à des moments critiques de l'histoire cubaine.

L'unité de la nation, consolidée par sa culture commune, sa mémoire historique et l'égalité de tous ses membres, devient donc un facteur inhérent au projet politique. À ce sujet, Anthony D. Smith déclare qu'au nom de cette homogénéisation culturelle, le principe d'unité a fortement été utilisé par les nationalistes pour tenter de transcender les différences culturelles existantes entre les membres d'une nation (Smith 1991 : 76). C'est d'ailleurs, entre autres, au nom de cette unité que les cubains de descendance africaine et leurs manifestations culturelles se sont vus, par moment, inclus, et par d'autres exclus, du projet national. Toutefois, cette forme de nationalisme homogénéisant a été remplacée au sein de plusieurs état-nations par un nationalisme post-moderne, pour reprendre les mots de Peter Wade. Cette forme de nationalisme définit la nation en terme de sa multiculturalité (Wade 1997 : 105). Ce sont les mouvements sociaux instaurés par les groupes autochtones et afro-descendants de certains pays qui auraient poussé certains états latino-américains à repenser leurs législations ou leurs constitutions en y rajoutant des clauses qui reconnaissent la diversité culturelle et/ou certains droits spécifiques à des groupes ethniques (ibid). L'argumentation de Wade repose sur une forme de multiculturalisme officielle. Mais qu'en est-il des formes non-officialisées ? La nation cubaine reconnaît aujourd'hui la diversité culturelle au sein de la population

⁶ Nom donné à la période ayant fait suite à l'effondrement de l'union soviétique qui a engendré une importante crise socio-économique à Cuba.

sans toutefois en avoir fait une clause constitutionnelle. C'est plutôt par des politiques culturelles visant le maintien et la diffusion des différents apports culturels à la nation que la diversité est reconnue. Nous portons notre attention également sur le fait que cette forme de nationalisme cubain, qui a pris ses racines au lendemain de la révolution cubaine de 1959 et qui s'est vue renforcé au début des années quatre-vingt-dix implique tout de même un aspect homogénéisant. En sélectionnant certaines pratiques culturelles comme symboles de l'identité pluriculturelle du pays et en les institutionnalisant (cours, spectacles, etc.), il s'ensuit qu'un modèle considéré comme authentique devient celui diffusé et maintenu, éliminant par conséquent certaines variantes au sein de la pratique populaire. De plus, la reconnaissance de certains traits culturels, mais non de citoyens ayant un statut particulier, tend à créer une culture diversifiée, mais partagée par tous les membres de la nation également.

Reconnaissance

Si le concept de reconnaissance est explicité ici c'est parce qu'il est inhérent à la compréhension de la co-habitation et du maintien de groupes présentant des distinctions culturelles à l'échelle locale tout comme à l'échelle internationale. Il acquiert également une importance considérable, comme nous venons de le souligner, dans la gestion de la diversité culturelle. Dans une société comme celle de Cuba où plusieurs influences culturelles coexistent, et dans la mesure où l'on considère que la mise à l'avant-plan de la culture afro-cubaine au sein de la nation implique une forme de reconnaissance de la part de divers acteurs, mais initialement des autorités, il devenait incontournable de prêter une attention à ce concept. Fredrik Barth dans *Ethnic Groups and Boundaries*, publié en 1969, dépose les bases de la compréhension de l'interrelation et de la survie des groupes culturellement distincts. Charles Taylor, quant à lui, développe dans *Multiculturalism and the Politics of Recognition* (1992) une pensée qui s'intéresse directement aux problématiques liées au concept de la reconnaissance dans un contexte multiculturel.

Le point primordial sur lequel insiste Barth est le fait que pour comprendre la constitution et le maintien des groupes ethniques, c'est au niveau des frontières d'interaction entre ceux-ci qu'il faut porter notre attention. Ce n'est donc pas

l'absence d'interactions sociales du groupe avec « l'extérieur », mais plutôt l'inverse qui déterminent son existence (Barth 1969 : 10). Pourtant, avant même qu'il y ait interaction, il est requis pour la survie de la catégorie que chaque individu reconnaisse une série d'éléments qui lui permettent de s'identifier comme membre, et accepte également d'être jugé et de répondre aux standards associés à cette identité (Barth 1969 : 14). Malgré cela, la simple observation des variables culturelles pour identifier un groupe ou en différencier deux ou plusieurs n'est pas, à elle seule, valide, car l'accumulation « objective » de traits distinctifs ne met pas en relief l'importance de l'auto-détermination des traits significatifs pour le groupe en question (ibid). En effet, plusieurs catégories ethniques peuvent partager une multitude de traits, mais à la fois se différencier par d'autres qui, eux, sont marqueurs de l'identité du groupe. Cette acceptation d'une série de variables identificatoires ne contredit cependant pas le fait qu'à l'intérieur du groupe il puisse y avoir de la diversité entre les membres. L'important est qu'en opposition à un groupe B, tous s'identifient au groupe A (Barth 1969 : 15). Du fait,

« a dichotomization of others as strangers, as members of another ethnic group, implies a recognition of limitations on shared understandings, differences in criteria for judgement of value and performance, and a restriction of interaction to sectors of assumed common understanding and mutual interest. » (ibid).

Il s'agit donc de se reconnaître à partir du regard des autres et de celui que l'on projette sur les autres, ce qui est rendu possible par les interactions avec ces derniers. Il est intéressant de souligner que Barth n'utilise qu'à quelques occasions le terme « reconnaître/reconnaissance » et qu'il suggère plutôt celui « d'identifier/identification ». Identifier un individu, un groupe, une nation, c'est reconnaître son identité, qu'elle soit individuelle, ethnique ou nationale. Charles Taylor établit ce lien d'entrée de jeu. Sa thèse est que l'identité est partiellement formée par la reconnaissance ou par son absence (Taylor 1994 : 41). C'est d'ailleurs pour cette raison que la non-reconnaissance ou ce qu'il qualifie de reconnaissance inadéquate peut agir comme oppresseur, ce qui explique entre autres, l'image dépréciative que certains groupes peuvent avoir d'eux-mêmes (Taylor 1994 : 42).

La politique de reconnaissance égalitaire pour tous (traitement aveugle de la diversité) apparue avec le passage à la démocratie et la politique de la différence (traitement préférentiel de la diversité), née avec l'approfondissement de la notion

d'identité, ont ouvert la voie à une reconsidération du traitement de la diversité culturelle humaine (Taylor 1994 : 56, 62). Dans les contextes nationaux, de telles politiques ont soulevé des questionnements quant à la légitimité ou non d'instaurer des politiques de multiculturalisme en révisant les juridictions afin de favoriser la survivance culturelle et/ou de reconnaître la culture de ceux qui étaient exclus jusque-là (Taylor 1994 : 88-89). Comme pour les défenseurs de telles politiques, Taylor croit qu'il est juste de considérer que « tous devraient bénéficier de la présomption que leur culture traditionnelle a une valeur ». Il pense toutefois que cette présomption ne doit pas être perçue comme un droit (Taylor 1994 : 92-93). En effet, un refus de cette présomption s'avère être une mauvaise volonté, teintée d'arrogance qui renforce l'idée de la supériorité de certains sur les populations exclues. Par contre, concevoir comme un droit cette égalité de toutes les cultures dans le sens de conclure à leur égale valeur consiste en un autre problème non-considéré par les défenseurs du multiculturalisme (Taylor 1994 : 93).

Il considère que d'octroyer à une culture une valeur favorable, sans qu'elle ne soit véritablement perçue ainsi par ceux qui la reconnaissent, est un acte de condescendance qui ne fait que répondre à une demande (Taylor 1994 : 94-95). De l'autre côté, juger à partir de ses propres critères ethnocentristes constitue en soi un autre problème. Pour l'auteur, « l'exigence péremptoire de jugements de valeur favorables des politiques de multiculturalisme est paradoxalement homogénéisante » (Taylor 1994 : 96), car le principe revient à faire « l'aveugle » devant la différence.

Ce qui découle de ce qui vient d'être énoncé est le fait qu'il y a deux niveaux au principe de reconnaissance. D'une part, la reconnaissance provient de l'interaction et du regard des autres, ce qui permet à un individu, à un groupe ou encore à une nation de forger son identité. D'autre part, il y a ce que l'on pourrait appeler divers degrés de reconnaissance de la dignité en partant du principe qu'il y aurait de la bonne ou mauvaise (condescendance) reconnaissance. Ce deuxième niveau, bien que nous admettions qu'il existe, est particulièrement problématique lorsque vient le temps de juger la valeur de la reconnaissance. Qui est en mesure de la juger ? Quelles sont les politiques qui mènent à une bonne ou à une moins bonne reconnaissance ? C'est sans doute au groupe reconnu d'en juger, mais encore là, l'hétérogénéité au sein de celui-ci peut transparaître sous des opinions divergentes. Si l'on part du

principe de Barth qui souligne l'importance des frontières entre groupes pour leur maintien (c'est-à-dire l'identification de ce qui est inclus et ce qui est exclus de chacun d'entre eux comme résultante des interactions), il s'avère donc que la continuité de groupes culturellement distincts au sein d'un même état-nation implique obligatoirement la mutuelle reconnaissance des deux ou plusieurs groupes. De ce point de départ résulte donc que toutes les tentatives de reconnaissance autres que celle à la base même de leur co-habitation viseraient en quelques sortes à reconnaître la dignité d'un groupe X. C'est donc de cet angle que nous regarderons le concept de la reconnaissance dans le contexte cubain sans que nous en jugions directement la valeur. Cependant, il importe d'ajouter une tierce observation quant à cette notion. En partant du principe que plusieurs acteurs sociaux gravitent désormais dans l'univers de la culture afro-cubaine du fait de sa massification, il en ressort qu'une multiplicité de reconnaissances entre tous ces acteurs se doit d'être considérée. Pour le maintien d'une telle dynamique interactionnelle qui implique à la fois l'État, les intellectuels, les touristes, les promoteurs culturels, les religieux, les artistes et autres, tous doivent reconnaître la place occupée par « l'autre » et l'apport de ce dernier (qu'il soit reconnu positivement ou non).

Sphère publique

Finalement, nous aimerions faire mention du concept d'espace public tel que vu par Habermas en y ajoutant quelques modifications qui reflèteront la manière dont nous souhaitons aborder ce concept dans le cadre de la dynamique cubaine. Habermas argumente qu'une sphère publique bourgeoise est apparue aux alentours des années 1700 et qu'elle avait pour objectif de concilier les préoccupations privées des individus et de leurs familles avec celles de la vie publique et sociale. Il importait donc d'arriver à un consensus social qui allait mettre de côté les intérêts privés de la population et qui allait permettre d'exprimer l'opinion publique opposée à celle du pouvoir étatique (Habermas 1978 [1962] : 30-38). C'est à partir d'outils, tels les journaux et magazines, et de certains lieux d'interaction, tels que les clubs politiques, littéraires, les cafés et tavernes que les discussions socio-politiques allaient prendre place et que l'idée du public s'est institutionnalisée. (Habermas 1978 [1962] : 35, 43-47). C'est à travers cette série d'espaces sociaux qu'allaient être discutés, débattus, argumentés, les intérêts généraux de la population. Dans sa vision, les couches

bourgeoises incarnaient donc la conscience publique, élaborée à partir de la raison (Habermas 1978 [1962] : 61). Toutefois, poursuit-il, le passage d'un capitalisme de marché et d'une démocratie libérale à un capitalisme d'État, marqué par la fusion des sphères économique et politique et agrémenté par des industries culturelles dominantes, a enclenché le déclin de la sphère publique. Ces transformations ont engendré, d'une part, un contrôle et une manipulation des médias et de l'État par de grosses corporations et d'autre part, un rôle fondamental de l'État dans la sphère privée, ce qui allait réduire les distinctions entre celui-ci et la société civile. Par conséquent, s'en est suivi le déclin de la sphère publique bourgeoise et ce sont les élites politiques, économiques et médiatiques qui en sont venues à contrôler l'opinion publique en y exprimant plutôt leurs intérêts privés. Suivant cette transformation, l'opinion publique s'est déplacée d'un consensus rationnel découlant de débats et discussions à une opinion manufacturée par les médias (et la manipulation politique). La société civile s'est alors vue transformée en une série de consommateurs passifs d'une culture dictée par les médias de masse (Habermas 1978 [1962]: 149-188).

Le modèle suggéré par Habermas tend à considérer seulement une seule sphère sociale, autrefois dirigée par les bourgeois, et par la suite, devenue contrôlée par les industries culturelles et les intérêts politiques et économiques des élites. Premièrement, il importe de souligner que cette vision de la sphère publique tend à réduire l'opinion publique et les intérêts communs à ceux des classes privilégiées. Deuxièmement, il tend à minimiser le pouvoir d'action, comme nous l'avons vu avec le modèle de García Canclini par exemple, de la population. Il la réduit à une série d'acteurs passifs devenus uniques spectateurs et consommateurs. Bien que nous ne remettions en cause les écarts de pouvoir entre les détenteurs de pouvoir, les industries culturelles, et la population, nous avons précédemment démontré comment celle-ci parvient à s'immiscer au sein du marché global de la culture à travers diverses stratégies et à influencer les politiques culturelles. Finalement, il tend à négliger l'existence de la multiplicité des sphères publiques au sein d'une société. C'est d'ailleurs dans cette perspective que nous aborderons la problématique qui nous intéresse dans le cadre de ce travail. S'il est vrai qu'il existe une sphère publique à l'échelle nationale que nous pourrions qualifier de dominante, il n'en demeure pas moins, qu'à plus petite échelle, qu'elle soit régionale, municipale, de

quartiers ou entre des groupes impliqués dans un même domaine d'activités, d'autres sphères publiques, où ont lieu certaines formes de débats et discussions, existent. Par exemple, au sein d'un quartier, certains artistes ou musiciens, peuvent acquérir un statut privilégié qui découle d'un consensus public qui a été favorisé par un processus de visibilité. Cela implique également qu'à chaque espace public est associée la construction d'un ou de plusieurs publics particuliers (touristes, État, promoteurs culturels ou autres).

D'ailleurs, il est intéressant de noter que la visibilité de certaines manifestations artistiques et religieuses, acquise par leur diffusion dans la sphère publique, implique leur publicisation en tant qu'élément « culturel ». À ce sujet, il est pertinent de souligner que la religion dans la sphère publique suscite une multitude de réactions qui dépassent certainement le domaine de sa pratique en tant que telle. En effet, dans la monographie *La religion dans la sphère publique* (2005), les différents collaborateurs posent leur regard sur certaines problématiques engendrées par la présence du domaine religieux dans la voie publique (sa reconnaissance ou marginalisation, la manière dont elle est abordée, etc.).

Comme le fait remarquer Lefebvre, la dimension religieuse traverse de nos jours plusieurs domaines publics et parapublics : le système d'éducation, les services sociaux et de santé, les milieux carcéraux, les institutions légales et les politiques publiques (Lefebvre 2005 : 5). Selon les propos de l'auteure, la dimension religieuse doit être prise en compte dans les milieux institutionnels pour de nombreuses raisons. Une d'entre elles est l'importance, dans les débats publics, de la prise de parole des groupes religieux parce qu'ils sont représentatifs des visions des citoyens (Lefebvre 2005 : 6). Il importe cependant aussi de porter attention aux réactions de ces mêmes groupes religieux quant à la présence de « leur » religion dans l'espace public. Bousquet, dans une étude sur la spiritualité amérindienne sur la place publique, met en relief certaines problématiques qui peuvent survenir au sein même des groupes religieux. À titre d'exemple, elle soulève la peur de certains détracteurs (de l'appropriation spirituelle panindienne, entre autres, par les blancs) de voir leur culture se transformer en objets folkloriques (Bousquet 2005 : 182).

À Cuba, nous le verrons, la religion, en plus d'être matière à débat quant à sa pratique entre les groupes religieux, est désormais également discutée aux niveaux académique et éducationnel et tend de plus en plus à être considérée dans la pratique médicale. Cela démontre d'une part, son déplacement de la sphère privée à la publique, et d'autre part, sa transformation en « objet » qui devient « discutable » par divers acteurs.

C'est donc à partir des différents concepts présentés ci-haut et des apports que nous y avons faits dans certains cas, que nous proposons à présent de nous pencher sur leur application dans le contexte havanais afin de mettre en lumière la reconfiguration des manifestations culturelles afro-cubaines depuis la fin des années quatre-vingts et les répercussions qui y sont juxtaposées.

Chapitre 1 : Processus historique

Le retour historique dans le cadre de cette recherche s'imposait, car il permet de mieux comprendre le contexte actuel et ce qui nous amène à considérer ce dernier comme une période de transformations. L'objectif ici n'est pas de présenter uniquement les événements qui ont marqué l'histoire du pays et plus précisément celle des africains et de leurs descendants sur l'île, mais également de situer ces événements dans leurs contextes sociaux respectifs sans quoi l'événement serait dénué de sens. L'histoire peut être lue à partir d'angles bien différents, du point de vue des autorités par exemple, ou encore de celui d'un groupe minoritaire ou marginalisé. Toutefois, il m'apparaît nécessaire de faire une lecture de différents points de vue, car, encore une fois, plusieurs agents sociaux ont eu un rôle à jouer dans les événements qui sont venus marquer l'histoire. Il s'agit d'agents interdépendants qui motivent des actions/réactions chez l'un comme chez l'autre. Il est certain que le groupe dominant s'impose davantage, mais cela ne signifie pas que le subordonné soit entièrement passif.

Plusieurs périodes ont marqué l'histoire cubaine et j'ai donc choisi de la diviser en quatre sections en n'incluant toutefois pas la période coloniale dominée par un régime esclavagiste. Ce choix est arbitraire, mais est justifié par des transitions importantes. La première partie concernera donc la période datant de la fin des guerres d'indépendance aux années 1930. La deuxième des années 1930 à la révolution de 1959, la troisième, de 1959 aux années 1990 et finalement des années 1990 à aujourd'hui. Cette dernière section, puisqu'elle sera abordée plus en profondeur dans le chapitre 2, ne sera toutefois pas explorée en profondeur.

1.1-La nouvelle République

C'est en 1868 que les *criollos*⁷ de l'est de l'île ont déclaré la première guerre pour l'indépendance face à l'Espagne (Andrews 2004 :79). Il devenait de plus en plus évident que la victoire contre l'Espagne nécessiterait le plus grand nombre d'hommes possible et c'est dans cette ligne de pensée que plusieurs patriotes cubains ont choisi de libérer leurs esclaves. Le cas le plus connu concerne le patriote Carlos Manuel de Céspedes qui choisit de rendre la liberté à tous ses esclaves en

⁷ Première génération d'espagnols nés à Cuba.

leur demandant de joindre les rangs de l'armée révolutionnaire (Moore 1997 : 22). Il aura fallu trois guerres pour finalement mettre fin à la dépendance espagnole, bien que cela ait impliqué une intervention militaire américaine à la fin du 19^e siècle et que le pays se soit retrouvé sous occupation américaine jusqu'en 1902. La participation des noirs au sein de l'armée de Libération ne fit qu'augmenter avec le temps. En 1880, le parlement espagnol avait énoncé une loi qui annonçait l'abolition de l'esclavage pour l'année 1888, mais c'est en 1886 qu'elle aura officiellement lieu suite à la dissolution du nombre d'esclaves (plusieurs ayant acheté leur liberté ou rendus libres par leurs propriétaires) et des nombreuses demandes et poursuites de ces derniers envers les autorités espagnoles (Andrews 2004 : 79).

Les afro-cubains ont donc acquis une plus grande reconnaissance comme membres de la nation cubaine lors des guerres d'indépendance en raison de leur forte participation dans les rangs de l'armée (Moore 1997 : 21). En effet, certains auteurs avancent qu'ils aient représenté entre 75% (Despaigne Chueg 1939 : 11) et 85% (Thomas 1971 : 514) des membres ayant participé au conflit armé. Pendant toutes ces années de guerre, les patriotes, sous les proclamations de José Martí (leader des guerres d'indépendance qui devint par la suite le héros national par excellence), vantaient l'égalité de tous les hommes, peu importe leur race, au sein du front anticolonial (Nodal 1986 : 252) « Avec tous et pour le bien de tous » était la doctrine proposée par Martí. Il cherchait à créer une république dans laquelle tous les cubains, peu importe leur couleur et leur statut social, allaient participer et bénéficier (de la Fuente 1998 : 44). Plusieurs auteurs ont surnommé la période suivant la victoire contre l'Espagne de « mythe de l'égalité raciale », car à cette époque, les proclamations de José Martí résonnaient encore dans la société et laissaient sous-entendre que la nouvelle république en serait une égalitaire dans laquelle tous les hommes détiendraient les mêmes privilèges. Pourtant, aborder les questions de race était devenu anti-cubain, « *unpatriotic* » et perçu comme une violation à l'unité nationale (de la Fuente 1998 : 50). Le discours dominant présentait clairement Cuba comme une démocratie raciale dans laquelle il n'y avait aucun problème de cet ordre. Il était donc impossible d'être à la fois « afro » et cubain (Ferrer 2000 : 72 ; de la Fuente 1998 : 50).

Au lendemain de la victoire, les hommes de descendance africaine ont obtenu le droit de vote comme forme de reconnaissance de la part des nouvelles autorités blanches qui ne pouvaient nier leur participation massive dans la lutte anticoloniale (Morrison 1999 : 78). L'idéologie de la supériorité blanche allait donc coexister avec l'égalité légale des afro-cubains (Helg 2002 : 585). Néanmoins, ce droit de vote et cette supposée égalité n'ont pas su, à eux-seuls, éliminer les vestiges laissés par plusieurs siècles d'esclavagisme et par des politiques ségrégationnistes et interraciales imposées aux afro-cubains au cours du 18^e siècle (Andrews 2004 : 113). Les mentalités racistes, le sens de la supériorité des descendants espagnols et les actions discriminatoires envers les noirs n'ont, quant à eux, pas cessé suite à la victoire (Nodal 1986 : 254). Par exemple, de nombreux lieux publics tels les hôtels, écoles privées, théâtres, restaurants, etc. (Helg 2002 : 585 ; Andrews 2004 : 126) refusaient l'admission des noirs et ces derniers se voyaient confinés aux emplois les moins bien payés, loin des positions professionnelles (Helg 2002 : 585 ; Andrews 2004 : 126,143 ; Moore 1997 : 34-36). D'autre part, les élites politiques ont mis sur pied, au même moment, une politique, non-écrite, d'immigration européenne et ont renforcé les lois régulatrices de l'immigration non-européenne provenant principalement de la Jamaïque et d'Haïti (Andrews 2004 : 118-119). Aux yeux des autorités, la progression de Cuba passait par le blanchiment de la population. Les politiques favorables d'immigration d'espagnols se sont donc poursuivies jusqu'à la fin des années vingt (Moore 1997 : 118-119 ; de la Fuente 1998 : 47).

Au niveau international, le discours scientifique dominant à l'époque reposait sur le darwinisme social et sur le racisme scientifique qui présupposait l'infériorité physique et mentale de tout individu non-caucasien de même que leur retard évolutif (Morrison 1999 : 77 ; Moore 1997 : 32 ; Andrews 2004 : 118). Le positivisme, quant à lui, prônait le progrès et la modernité en valorisant l'Europe et en reléguant les civilisations non-européennes au niveau du barbarisme (Morrison 1999 : 77). Il va sans dire que les intellectuels blancs ont été les premiers à adhérer à ces philosophies, mais, ce fut également le cas pour une forte majorité d'intellectuels noirs de la classe moyenne qui, espérant s'éloigner de la masse afro-cubaine, adhéraient aux valeurs de l'élite blanche (Morrison 1999 : 79).

C'est à cette époque que les politiques de *regeneración* ont été mises en branle. Cette philosophie prônait le développement culturel et moral des afro-cubains en cherchant à faire disparaître de la culture cubaine tout vestige de culture africaine. À partir des années 1910, les intellectuels afro-cubains ont modifié leur discours et refusaient désormais la notion d'infériorité biologique des noirs, mais acceptaient l'idée de leur infériorité culturelle, c'est pourquoi la suppression de la culture afro-cubaine finit par être perçue comme une façon qui permettrait aux noirs de s'élever au point de vue des classes sociales et aux yeux de l'Occident (Moore 1997 : 32 ; Morrison 1999 : 80). C'est dans cette optique que de nombreuses manifestations culturelles d'origine africaine ont été prohibées par la loi et que la répression policière s'est accrue envers ceux qui continuaient de les pratiquer. Considérées comme des plaies sociales menaçant la culture nationale du pays, les religions afro-cubaines et leurs pratiquants sont devenus de véritables cibles pour les forces policières, alors que plusieurs styles musicaux, la *rumba* par exemple, les instruments musicaux de nature africaine, les *comparsas*⁸ se sont vus interdits par la loi. Alimentée par les médias et les élites politiques qui propageaient des mythes et stéréotypes qui affligeaient principalement les hommes noirs, les associant à des sorciers en raison de leurs pratiques religieuses, voire même parfois à des cannibales mangeurs d'enfants⁹, une véritable hystérie collective s'est installée au sein de la population blanche (Helg 2002 : 579 ; Moore 1997 : 31 ; Andrews 2004 : 122). Cette hystérie allait bien évidemment favoriser la poursuite des pratiques et des mentalités discriminatoires qui allaient donner lieu aux tristes évènements à venir.

À première vue, il peut sembler que les afro-cubains se soient conformés aux décisions prises par les autorités. Toutefois, l'image du noir soumis et silencieux contrevient grandement avec l'activisme noir et mulâtre qui se préparait à l'époque (Ferrer 2000 : 62). Plusieurs afro-cubains ont volontairement brisé le silence qui régnait dans la société en proclamant que l'égalité raciale devrait au contraire permettre d'aborder les questions de race dans la société et non l'inverse (de la Fuente 1998 : 45). C'est principalement à travers les médias qu'ils se sont exprimés sur les questions d'ordre racial. Une multitude de journaux publiés par des

⁸ Groupe de musique et de danse, généralement uni sous une thématique, qui parade lors des carnavals.

⁹ Plusieurs disparitions d'enfants blancs à cette époque ont alimenté les mythes voulant que les hommes noirs et pratiquants des religions afro-cubaines les utilisaient pour la poursuite de leurs rites (Helg 2002).

organisations afro-cubaines, de même que par des quotidiens populaires ont permis aux intellectuels afro-cubains de discuter de leurs intérêts, préoccupations ou autres au niveau de la sphère publique (Morrison 1999 : 81). De plus, plusieurs clubs sociaux découlant de l'ancien *Directorio Central de la Sociedades de color*¹⁰ (Répertoire central des sociétés de couleur) (Andrews 2004 : 136-137), et dont les membres provenaient principalement de l'élite afro-cubaine, ont fait leur apparition, laissant sous-entendre que malgré l'acceptation de la philosophie de *regeneración* par la majorité des membres, la continuation d'une identité raciale propre à la communauté afro-cubaine et des mesures contre la discrimination raciale étaient souhaitées (Morrison 1999 : 81). Cependant, plusieurs de ces sociétés ayant un caractère élitiste et ne représentant pas les préoccupations des noirs les plus discriminés, soit ceux des classes ouvrières (Morrison 1999 : 81), l'insatisfaction de la part de ces derniers s'est manifestée.

Cette insatisfaction et celle envers les deux partis politiques principaux, soit le libéral et le conservateur, a motivé la création, par un groupe d'afro-cubains sous le leadership de plusieurs vétérans des guerres d'indépendance et ayant comme président Evaristo Esteñoz, en 1907, du *Partido Independiente de Color* (Parti indépendant de couleur) (Nodal 1986 : 255). Le succès du nouveau parti reposait sur le fait qu'à la différence des clubs sociaux composés principalement par l'élite intellectuelle afro-cubaine, cette association rassemblait dans ses troupes des membres à la fois de la classe moyenne et de la classe prolétaire (Morrison 1999 : 86) et que ses demandes, telles la fin de la discrimination raciale et des opportunités d'emplois proportionnelles à leur représentation dans la société, correspondaient davantage aux désirs de ses membres (Helg 1997 : 62 ; Morrison 1999 : 86). En réplique à la menace envers l'unité nationale que représentait ce parti, le Congrès cubain fit passer une loi, en 1910, par Martín Morúa Delgado, lui-même afro-cubain, qui interdisait la formation de partis politiques reposant sur des membres d'une même race ou classe (Andrews 2004 : 129 ; Nodal 1986 : 256 ; Moore 1997 : 30). N'acceptant pas la désintégration de son parti politique, Esteñoz a déclenché, en 1912, une révolte à l'est du pays à laquelle ont pris part des milliers d'afro-cubains. En réaction, Gómez, le président à l'époque, a envoyé des troupes de volontaires

¹⁰ Organisme créé en 1878 par Juan Gualberto Gómez et qui regroupait tous les clubs, sociétés d'aide mutuelle ou centres civiques afro-cubains et qui avait comme objectif de coordonner la lutte pour les droits civiques des noirs (Andrews 2000 : 113).

armés afin de désarticuler le mouvement de rébellion (Nodal 1986 : 256 ; Andrews 2004 : 130 ; Moore 1997 : 30). Entre trois et six milles personnes noires, hommes, femmes et enfants inclus, furent tués dans ce qui est aujourd'hui connu comme la « guerre de race » et qui marque le dernier moment d'organisation autonome des afro-cubains dans toute l'histoire cubaine (Helg 1997 : 63). Il y avait bien apparence d'une égalité de tous les citoyens, mais ce, tant et aussi longtemps que les noirs ne représentaient pas une véritable menace pour la hiérarchie socio-raciale qui prévalait à Cuba au début du 20^e siècle (Helg 1997 : 64).

1.2-La période de l'*afrocubanismo*

Au cours des années vingt, la forte présence étrangère dans les sphères économiques, culturelles et politiques du pays de même que l'échec du processus de blanchiment de la population (un nombre limité d'espagnols s'étant installé à Cuba, ont généré auprès des élites un fort désir de reconstruction d'une nouvelle identité nationale (de la Fuente 1998 : 48,56).

Dans un premier temps, au niveau national, la dépendance économique envers les compagnies étrangères¹¹ de même que l'amendement Platt laissaient clairement transparaître que l'indépendance cubaine n'était qu'un leurre juridique. De plus, l'insatisfaction populaire quant aux gouvernements corrompus de Zayas (1921-1925) et de Machado (1925-1933) secouait fortement l'arène politique de l'époque.

Au niveau international, la première guerre mondiale, de même que les révolutions russes et mexicaines ont forcé les intellectuels occidentaux à revoir du même coup leur supposée supériorité qui permettait de justifier leur dominance économique et culturelle sur les nations non-européennes, et l'importance à accorder à la population de masse dans un cadre national (Morrison 1999 : 87). La grande dépression économique de 1929 allait également contribuer à l'accentuation de la crise nationale en cours à Cuba (Andrews 2004 : 151).

¹¹ Entre 55% et 80% des compagnies sucrières étaient détenues par des compagnies étrangères, principalement par les États-Unis. Les compagnies cubaines étaient, quant à elles, contrôlées par des intérêts financiers étrangers.

C'est dans ce contexte que les intellectuels ont essayé de trouver de nouvelles alternatives qui allaient permettre de redéfinir la nation cubaine. En remplacement de l'idéal de blanchiment, la nouvelle démocratie raciale allait reposer sur le métissage des diverses influences qui composaient la société cubaine. À Cuba, comme dans plusieurs autres pays de l'Amérique latine, le *mestizaje* allait devenir le nouveau symbole de définition de la nation (Wade 1997 : 32). Désirant auparavant rejeter toute trace liant Cuba à ses origines africaines, les intellectuels hispano-cubains ont alors commencé à accepter progressivement différentes formes d'expressions culturelles ayant des origines africaines (Morrison 1999 : 88). Les intellectuels afro-cubains, quant à eux, ont rejeté le caractère monoculturel européen de la nation et reconsidéré l'importance de la culture afro-cubaine, désirant redéfinir un pays beaucoup plus intégrationniste quant à ses différents héritages culturels (ibid). Il fallait une fois pour toutes reconstruire Cuba « avec tous et pour tous ». Le nouvel objectif national était de créer un nouveau nationalisme bi-culturel.

C'est dans cette optique que plusieurs d'entre eux se sont afférés à décrire l'essence cubaine comme un tout combinant à la fois des éléments d'origine européenne et africaine (Morrison 1999 : 91) et que de nouveaux termes comme *cubanidad* ou encore *cubanía* (Fernández et Betancourt 2000 : 5-6) ont fait leur apparition. Ce nouvel intérêt pour l'apport africain à la nation a engendré la conduite de plusieurs études ethnographiques effectuées principalement par Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Rómulo Lachateñeré, Alejo Carpentier et autres. De nombreux afro-cubains ont pu s'exprimer à travers les journaux et plusieurs personnalités, telles que Urrutia, éditeur de *Ideales de una Raza* (Idéaux d'une race) et Nicolás Guillén, le plus important et reconnu poète cubain, ont manifesté leur fierté quant à leur origine dans leurs écrits (Morrison 1999 : 89 ; Davis 1998 : 41). En 1923, la *Sociedad de Folklore Cubano* (Société de folklore cubain) a été créé (Moore 1997 : 125) et en 1936, ce fut le cas de la *Sociedad de Estudios Afrocubanos* (Société des études afro-cubaines) dirigée par Fernando Ortiz (Morrison 1999 : 90-91). En 1938, la *Federación de Sociedades Cubanas de la Raza de Color* (Fédération des sociétés cubaines de la race de couleur) fut fondée et ses objectifs rappelaient ceux de l'ancien *Directorio Central*, c'est-à-dire d'unir toutes les sociétés afro-cubaines (Morrison 1999 : 93) Ces associations visaient à valoriser la culture afro-cubaine et à considérer sa présence dans la nouvelle définition de la culture nationale (ibid).

Suivant ce nouveau courant nationaliste, certaines manifestations culturelles afro-cubaines, dépréciées pendant des siècles par les hautes et moyennes classes, allaient devenir des symboles de l'identité nationale (Moore 1997 : 2). Les années vingt et trente allaient voir naître un nouveau mouvement culturel nommé *afrocubanismo* qui allait donner lieu à la nationalisation de plusieurs genres artistiques antérieurement dépréciés.

Plusieurs facteurs ont contribué à l'acceptation des arts afro-cubains et il serait réducteur de proposer que seul le désir de redéfinition nationale de la part des autorités et intellectuels qui cherchaient à marquer leur distinction par rapport aux autres nations est à la source de ce courant. D'une part, il était devenu évident que le support de la masse afro-cubaine s'avérait être, pour les partis politiques, un outil pour la victoire, ce qui explique entre autres pourquoi la politique cubaine a pris des tournures populistes au cours des années trente (de la Fuente 1998 : 60). Il devenait donc prioritaire de plaire à la masse, fortement composée de noirs à faibles revenus. D'autre part, lors de la dictature de Machado au début des années trente, plusieurs artistes avaient été forcés de fuir le pays se retrouvant dès lors principalement en Europe ou aux États-Unis. En raison du courant idéologique en vogue à Cuba, plusieurs artistes avaient intégré, soit via leurs paroles, leurs instruments ou leurs styles musicaux, des éléments liés à la culture afro-cubaine et participaient donc à la popularisation de ces genres musicaux une fois à l'étranger. Il va sans dire qu'à cette époque, un véritable engouement pour la production artistique populaire et par-dessus tout d'influence africaine était en cours en Europe. Appuyé par des avancements technologiques tels la radio et le gramophone qui permettaient la diffusion nationale et internationale de certains styles musicaux, cet engouement a pris une ampleur propulsant certains styles autrefois reconnus comme vulgaires et inférieurs, tels la *rumba* et le *son*, en tête de liste. Bien que cela ait contribué à une plus forte intégration de la culture afro-cubaine dans la société au sens large, il importe de mentionner que la plupart des styles afro-cubains devenus populaires ont été altérés pour être commercialisés (principalement par des artistes blancs). Les styles « de rue » n'étaient pas considérés convenables pour un public de masse (Moore 1997 : 78-81, 126, 135). Plusieurs styles artistiques d'origine africaine ont donc acquis un titre de symbole de l'identité nationale à cette époque, malgré le fait que la majorité des afro-cubains continuaient d'être discriminés dans leur accès aux

emplois et à certains lieux publics. Certes, ce mouvement a permis la ré-autorisation de manifestations culturelles comme la *comparsa* qui avait été interdite jusqu'en 1937 et une plus grande acceptation des religions afro-cubaines de même que des styles musicaux y étant rattachés (Moore 1997 : 80, 133, 145).

Au cours des années trente, l'appui de la masse prolétaire étant devenu nécessaire pour l'accès au pouvoir, les partis politiques ont redoublé d'efforts pour s'attirer les bonnes grâces des travailleurs. C'est le parti communiste, avec ses discours sur la discrimination raciale et culturelle qui a su attirer davantage l'attention des afro-cubains de la classe ouvrière¹². Au cours des mêmes années, les sociétés élitistes afro-cubaines ont progressivement ouvert leurs discussions aux propositions et préoccupations des noirs des classes subalternes et/ou leur ont tout simplement ouvert leurs portes comme membres (Morrison 1999 : 92-93).

Finalement, les années quarante ont été marquées par la proclamation d'une nouvelle constitution qui déclarait illégale toute forme de discrimination basée sur la race, le sexe, la classe ou autre (Nodal 1986 : 260), sans toutefois que de loi ne soit instaurée (de la Fuente 1998 : 60). Le gouvernement populiste de Batista, allié au parti communiste, s'est avéré bénéfique pour la masse prolétaire et pour les noirs qui semblaient acquérir de plus en plus d'opportunités dans la société. Cependant, la dictature instaurée par le même Batista, suite à son coup d'état en 1952, a mis un terme au soutien de la masse populaire. Parallèlement, un nouveau leader révolutionnaire, Fidel Castro, promettait une participation économique, politique et sociale pour tous dans son discours.

1.3-De la Révolution de 1959 aux années quatre-vingt-dix

Au lendemain de la victoire révolutionnaire de 1959, la masse populaire est celle qui a le plus bénéficié des réformes instaurées par le nouveau gouvernement. Dès 1959, les nouvelles autorités affirmaient que la discrimination raciale qui perdurait dans les centres récréatifs et culturels, de même que celle dans les centres d'emplois devait être éliminée (McGarrity 1992 : 196). La déségrégation des lieux

¹² En 1933, quelques membres du parti sont même allés jusqu'à proposer la formation d'un état autonome noir dans la partie orientale de l'île en raison de la spécificité culturelle, linguistique et raciale des afro-cubains (Morrison 1999 : 93). Par contre, comme le rapporte Davis, ces derniers ne souhaitaient pas la formation de deux cultures au sein d'un même pays (Davis 1998 : 42), mais plutôt leur intégration à la nation cubaine.

publics, la distribution égalitaire des emplois entre noirs et blancs, la redistribution de logements abandonnés suite à l'exode de ceux ayant fui la révolution, de même que la campagne d'alphabétisation établie en 1961 (Hernández et al. 1991 : 43) ont eu un impact considérable sur la qualité de vie des afro-cubains (Moore 2006 : 173). Par conséquent, ces derniers ont manifesté un fort soutien envers la révolution (ibid). Toutefois, l'emphase sur la discrimination faite uniquement au niveau public, le mécontentement de l'ancienne élite blanche et la perpétuation des mentalités racistes (McGarritty 1992 : 197) n'ont pas su mettre un terme définitif à la discrimination raciale en cours sur l'île depuis plusieurs siècles. Plusieurs constataient également avec amertume la faible représentation des afro-cubains dans les positions gouvernementales (Moore 2006 : 173). Malgré cela, les nouvelles autorités ont affirmé, au début des années soixante, que la discrimination raciale avait été entièrement éliminée de l'île et donc, qu'il ne convenait plus d'aborder des problématiques de telle nature. C'est uniquement près de quinze ans plus tard que le gouvernement rouvrira le dossier de la discrimination en admettant que certains secteurs étaient toujours touchés par l'inégalité (de la Fuente 1998 : 61-62).

Comprendre les politiques et discours du nouveau gouvernement en place après 1959, implique d'observer la tangente politique prise par ce dernier. C'est en 1961 que Castro déclare officiellement le caractère socialiste de la Révolution (Pérez Sarduy et Stubbs 2000 : 5). La nature socialiste du parti aura donc des répercussions dans sa façon de considérer les problèmes sociaux. Premièrement, en suivant la doctrine marxiste, l'emphase allait par le fait même être mise sur les inégalités entre classes sociales et non sur les divisions résultant d'une inégalité raciale ou autre (ibid). Le gouvernement considérait donc que les réformes mises en œuvre étant dirigées vers la classe prolétaire, la disparition de la discrimination envers les noirs se ferait automatiquement puisque leur oppression découlait de leur position subalterne dans le processus de production (Nodal 1986 : 262). Deuxièmement, l'idéal d'une société sans inégalité et la menace que constituait le capitalisme ont favorisé l'implantation d'un discours national mettant l'emphase sur l'importance de l'unité au sein de la nation. Il devenait donc de nouveau « *unpatriotic* » d'aborder les questions de race afin de ne pas diviser la nation (Fernandes 2003 : 584). Suivant cette idéologie et le processus de nationalisation en cours dans ces années, toutes les associations reposant sur des membres unis pas la couleur, donc toutes les

organisations, clubs et sociétés afro-cubaines ont été démantelés, mettant ainsi fin à plusieurs siècles d'espace de socialisation, de discussion et de préservation des traditions pour ces derniers (Moore 2006 : 174 ; Pérez Sarduy et Stubbs : 2000 : 19). Suivant le même courant, la presse afro-cubaine a également été abolie (Fernandes 2003 : 579).

Alors que le silence au niveau national régnait, le positionnement de Cuba à l'échelle internationale en ce qui avait trait à la discrimination raciale était tout à fait différent. En effet, les autorités cubaines dénonçaient avec fureur le traitement réservé aux afro-américains (de la Fuente 1998 : 62) et ont multiplié les contacts avec le continent africain en envoyant des troupes armées dans certains pays, principalement en Angola dans le but de contrer l'invasion sud-africaine (Pérez Sarduy et Stubbs 2000 : 1). C'est au moment d'une rencontre avec le président angolais que Castro affirmait haut et fort que le sang de l'Afrique coulait dans les veines cubaines et qu'il déclarait que Cuba se devait d'être considéré comme un pays afro-latin (ibid).

Au cours du 3^e Congrès du parti communiste, l'emphasis a été mise sur la nécessité d'octroyer plus de postes au sein du parti et du gouvernement aux afro-cubains en plus de souligner que la promotion de l'égalité devait se faire dans tous les secteurs de la société (de la Fuente 1998 : 62). Quelques années auparavant, soit en 1980, suite à l'insatisfaction de la population, près de 125 000 individus avaient quitté Cuba à bord du Mariel (Pérez Sarduy et Stubbs 2000 : XV). Au contraire de l'exode post-révolutionnaire vers les États-Unis au lendemain de la révolution, l'exode du Mariel comprenait dans ses déserteurs, un nombre considérable de noirs et mulâtres (Nodal 1986 : 263).

Les années soixante ont tout de même été bénéfiques pour les manifestations afro-cubaines principalement en raison de l'intérêt du nouveau gouvernement pour la culture populaire (Moore 2006 : 81) ce qui favorisait, par le fait même, l'inclusion et la valorisation des manifestations artistiques afro-cubaines dans le programme socioculturel du parti. La formation de l'Institut d'Ethnologie et de Folklore, spécialisée dans les traditions afro-cubaines en 1961 (Moore 2006 : 93), la création du Festival de la Culture Populaire en 1962 (Moore 2006 : 176), le programme

culturel surnommé *Movimientos de Aficionados*¹³ ont tous favorisé la diffusion des manifestations culturelles afro-cubaines. La commandite de certains groupes ou institutions folkloriques, telle que le *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba*¹⁴ créé en 1962 de même que l'intérêt dans les écoles de musique pour les percussions ont également engendré une plus grande visibilité des manifestations afro-cubaines (Moore 2006 : 175).

Néanmoins, seulement quelques années plus tard l'Institut d'Ethnologie et de Folklore fermait ses portes en raison d'un climat moins favorable aux études sur les religions et sur les questions raciales (Moore 2006 : 93). La plupart des styles musicaux afro-cubains continuaient d'être considérés comme inférieurs et aucun cours universitaire officiel axé sur le folklore n'était disponible (Moore 2006 : 175-189). De plus, la présence des conseillers culturels qui visaient à professionnaliser les performances folkloriques (Moore 2006 : 186) réduisaient l'espace réservé aux groupes « traditionnels ». Ce revirement de situation laissait transparaître le contexte plus restrictif qui allait naître au cours des années soixante-dix.

Il importe de se tourner vers la place accordée à la religion afin de mieux saisir le contexte des années soixante-dix. Les années soixante ayant permis la formation de plusieurs groupes musicaux de type folklorique, la musique liée aux religions afro-cubaines avait, elle-aussi, acquis plus de visibilité dans la sphère publique. Cependant, l'orientation marxiste du gouvernement a engendré de nombreuses tensions quant à la place accordée à la religion dans la société. Progressivement, le gouvernement est passé d'une position neutre (tolérant, mais non supporteur) à une position prohibitive. Toutes les activités religieuses publiques ont disparu; de la célébration des Saints aux symboles liés aux fêtes religieuses (Moore 2006 : 198, 204, 208). En effet, vers la fin des années soixante, les membres du parti communiste se voyaient interdire toutes croyances ou pratiques religieuses ; l'accès à plusieurs organisations de même qu'aux centres éducatifs revendiquait le même athéisme ou favorisait les non-croyants, même chose pour l'accès aux emplois. Les études sur les religions étaient désormais taboues et manifester publiquement son

¹³ Mouvement visant à incorporer un maximum de citoyens dans les arts via la formation de groupes artistiques (Moore 2006 : 85).

¹⁴ Institution visant la diffusion du folklore national et par-dessus tout la mise en évidence des expressions artistiques afro-cubaines (Moore 2006 : 185).

affiliation à une religion pouvait occasionner de nombreux risques. Bien sûr, les pratiquants des religions afro-cubaines ont été affectés par ces mesures prohibitives et il en fut de même pour les autres manifestations artistiques. Des permis pour la célébration de certains rituels étaient devenus obligatoires, la répression policière envers les adeptes des religions afro-cubaines s'est vue renforcée et la confiscation d'objets religieux ou d'instruments musicaux est devenue monnaie courante. La diffusion de musique religieuse ou faisant référence à quelque religion que ce soit a progressivement disparue des antennes (Moore 2006 : 208, 212-213).

Les années quatre-vingts marquent un autre tournant dans l'histoire des manifestations culturelles afro-cubaines. L'exode d'une importante quantité de noirs lors du Mariel et de l'implication de Cuba dans certaines guerres en cours en Afrique dans les années soixante-dix ont favorisé un rapprochement avec l'Afrique et par conséquent, un assouplissement envers les religions et les arts afro-cubains. L'invitation de Alaiyeluwa Oba Okunade Sijuwade Olubuse II, soit le plus haut représentant de la religion yoruba du Nigéria et ses rencontres personnelles avec plusieurs haut placés du parti communiste cubain, entre autres Fidel Castro et le ministre de la culture de l'époque Armando Hart, reflète cet assouplissement dans le traitement réservé aux religions afro-cubaines (Moore 2006 : 215). Parallèlement, la réémergence d'une littérature axée sur l'approfondissement des connaissances religieuses ou de certaines manifestations afro-cubaines, et la création d'institutions gouvernementales, telle que le Centre pour l'Investigation et le Développement de la Musique Cubaine (ayant démontré un fort intérêt pour la musique religieuse afro-cubaine) et de la *Casa de África* par exemple, marquent ce renouveau culturel des années quatre-vingts (Moore 2006 : 195).

1.4-Les années quatre-vingt-dix

L'effondrement de l'union soviétique en 1989 a engendré une crise socio-économique à Cuba d'une importance jamais égalée auparavant. Suite à cet effondrement, le pays allait perdre 75% de ses échanges commerciaux à l'étranger (Burchardt 2003 : 58) et plonger dans une crise surnommée « période spéciale en période de paix » dont le pays ne s'est toujours pas entièrement remis aujourd'hui. Des coupures dans la quantité de nourriture et de biens octroyés par l'État, au niveau de l'électricité, du transport et j'en passe ont été appliquées afin de contrer la crise

(Moore 1997 : 215), mais cela n'était toujours pas suffisant. D'autres mesures économiques devaient être entreprises, et cela au risque d'engendrer de graves problèmes sociaux. En effet, la prostitution, les disparités économiques entre riches et pauvres, les inégalités sociales et la hausse du taux de criminalité font désormais partie du paysage cubain (de la Fuente 2000 : 200). Ces problèmes sociaux que l'on attribuait à la période pré-révolutionnaire ont donc refait surface dans le quotidien. Les noirs ont été particulièrement affectés par cette crise et le sont encore aujourd'hui: ils sont plus nombreux dans les quartiers défavorisés, ils constituent une forte partie de la population carcérale, n'ont souvent d'autres choix que de survivre via l'économie informelle, les opportunités d'emploi sont de plus en plus limitées pour les jeunes, les secteurs d'emplois les plus payants, comme l'industrie touristique, sont plus facilement accessibles aux blancs, les noirs sont victimes de harcèlement par les forces de l'ordre, etc. (Fernandes 2003 : 587 ; Cisneros 2002 : 23 ; Andrews 2004 : 194-195). Il suffit en effet de discuter quelques instants avec les cubains pour mieux visualiser l'impact de la période spéciale dans leur vie et comprendre l'insatisfaction qui gruge un bon nombre de citoyens.

Ces disparités découlent en grande partie des mesures de redressement économique instaurées par le gouvernement au début des années quatre-vingt-dix. Tout d'abord, l'orientation d'une économie reposant sur le tourisme de même que l'ouverture aux investissements étrangers ont généré certains méfaits liés au capitalisme. De plus, la légalisation du dollar en 1994 a engendré des divisions entre les individus ayant et ceux n'ayant pas accès à ces derniers. En raison du fait que la diaspora cubaine est majoritairement blanche (exode post-révolutionnaire), ce sont les blancs qui ont le plus bénéficié de l'envoi d'argent par des membres de leur famille installés à l'étranger (Fernandes 2003 : 578). En 1994, l'insatisfaction s'est concrétisée par l'exode de près de 30 000 cubains qui ont choisi de confronter la mer dans l'espoir d'atteindre les côtes des États-Unis (Pérez Sarduy et Stubbs 2000 : XV). Plusieurs affirment que la majorité des déserteurs était noire (ibid).

Toutefois, plusieurs actions favorables aux afro-cubains ont été entreprises par le gouvernement au cours des mêmes années. Lors du 4^e Congrès du parti communiste, en 1991, la décision d'ouvrir le parti aux croyants, toutes religions incluses, a été prise, après près de trente ans d'interdiction (Pérez Sarduy et Stubbs

1993 : 8). Au lendemain du congrès, plusieurs étaient surpris de constater de nombre d'*iyawó*¹⁵ qui se promenait dans les rues (Menéndez 2002 : 221). En effet, les années quatre-vingt-dix sont souvent décrites et caractérisées par un « boom » religieux qui a propulsé le sacré dans la sphère publique (Moore 2006 : 219). De toutes les religions à Cuba, c'est sans doute le complexe *regla de ocha-ifá* qui a vu son nombre de pratiquants croître le plus rapidement. Les années quatre-vingt-dix ont également vu naître une prolifération de publications scientifiques dédiées au folklore de même qu'une prolifération d'auteurs, provenant de domaines scientifiques variés, qui s'intéressent aux différentes dimensions de l'univers afro-cubain (Moore 2006 : 193, 220 ; Menéndez 2002 : 311). L'espace réservé à la performance des styles artistiques afro-cubains a lui aussi augmenté au cours de la même décennie. Il est en effet désormais possible d'observer ces manifestations à plusieurs endroits à La Havane. Plusieurs artistes afro-cubains très populaires à une certaine époque (Mercedita Valdés, Lázaro Ros), mais disparus de l'espace public dans les périodes les plus restrictives de la révolution refont surface et les ouvrages de ceux s'étant intéressés au folklore afro-cubain précédemment connaissent plus de succès que jamais auparavant (ibid). Malgré la résurgence du racisme et des inégalités sociales, les manifestations culturelles afro-cubaines ont acquis au cours des années quatre-vingt-dix, un niveau de visibilité jamais atteint par le passé.

1.5-Considérations finales

Ce retour historique démontre comment plusieurs éléments ont joué en faveur ou contre la visibilité et l'acceptation des manifestations culturelles afro-cubaines dans la société au cours du dernier siècle et comment un seul facteur ne peut permettre d'expliquer un phénomène. L'influence internationale, que ce soit les courants de pensée, les bouleversements socio-économiques ou encore les vagues artistiques, a eu une importance capitale dans la façon dont les arts afro-cubains ont été rebutés, valorisés ou encore utilisés par la classe dominante cubaine. Les relations raciales ont également beaucoup à apporter dans la compréhension du traitement des manifestations culturelles afro-cubaines. Au même titre que l'histoire artistique de certains genres permet d'approfondir les connaissances sur les relations raciales, ces dernières sont tout autant de fiables sources d'information pour la compréhension des

¹⁵ Lors de la première année suivant le rituel de couronnement, les individus sont nommés *iyawó* et doivent, entre autres, être vêtus entièrement de blanc, ce qui les rend facilement reconnaissables.

politiques établies envers certaines manifestations culturelles. Il a été démontré à plus d'une reprise que la formation identitaire d'un groupe requiert la présence d'un groupe distinct considéré comme « autre », tout comme être dominant implique l'existence d'un dominé. La relation entre groupes distincts en est donc une d'interdépendance, faisant en sorte que les actions de l'un engendrent des réactions chez l'autre et vice versa. Il est certain que les autorités blanches cubaines ont toujours détenu la plus longue part du bâton dans les relations de pouvoir, mais cela s'explique entre autres par la mise en place de mesures parfois d'inclusion et parfois d'exclusion de la communauté afro-cubaine et des manifestations culturelles y étant associées.

En effet, en s'attardant aux différentes phases d'inclusion de l'apport africain, nous constatons qu'elles ont eu lieu alors que le pays traversait une crise sociale, politique ou encore économique et cherchait à se redéfinir en tant que nation. Comme l'affirment Fernández et Betancourt « Identity and crisis seem to accompany each other well. » (Fernández et Betancourt 2000 :2). En accordant à la masse afro-cubaine un espace considéré satisfaisant lors de contextes de crise, mais non menaçant, les autorités ont réussi à légitimer leur pouvoir et à renforcer l'unité au sein de la population. En effet, le discours nationaliste puisqu'il est constamment contesté par divers agents dans la société doit continuellement être transformé pour s'ajuster aux pressions populaires (Moore 1997 : 115). Lorsque le groupe dominant a fait face à une menace (interne) et que son pouvoir s'est affaibli, les politiques d'exclusion se sont accentuées.

Les mesures discriminatoires, lorsqu'elles sont instaurées, reflètent le danger de menace imposé par un groupe subalterne, sans quoi, aucune mesure n'aurait sa raison d'être. Dès 1910, les afro-cubains ont été dépourvus d'une voix politique propre à leur communauté et c'est donc principalement à travers leurs manifestations culturelles qu'ils ont su résister et s'adapter aux contextes auxquels ils étaient confrontés. Certes, si les politiques restrictives ou prohibitives envers les manifestations culturelles afro-cubaines ont été renouvelées lors de différentes périodes de l'histoire cubaine, c'est principalement parce que les afro-cubains ont malgré tout toujours continué à s'exprimer artistiquement et à manifester leurs insatisfactions ou préoccupations à travers leur culture. « Folkloric performance

served for decade as one of the few means Cuban of color had to promote markers of blackness in a context that did not allow for frank discussion of racial concerns » (Moore 2006 : 196). Keil affirme que les arts des groupes subalternes sont souvent appropriés par les groupes dominants qui les rendent plus compatibles avec leur propre esthétique artistique ou encore qui représentent un stéréotype du groupe considéré comme « autre ». Ce dernier groupe finit par accepter ces nouvelles formes artistiques comme moyen d'accéder au marché commercial. Il poursuit en précisant que, toutefois, le groupe dominé cherche éventuellement à aller au-delà de ces formes commerciales en développant des formes artistiques propres à son expérience sociale (Keil dans Moore 1997 : 7). C'est exactement ce que les afro-cubains ont fait en déployant des efforts pour se renouveler constamment. Cela s'est avéré possible puisque le folklore cubain n'est certainement pas statique, mais plutôt le résultat de l'expérience quotidienne de la population. Depuis la crise des années quatre-vingt-dix par exemple, de nouveaux styles musicaux sont apparus. En effet, vu l'impossibilité de former des associations ou des partis politiques, de plus en plus de jeunes afro-cubains semblent avoir trouvé dans le rap une nouvelle avenue d'expression et de résistance culturelle (Fernandes 2003 : 577). Influencés par les rappeurs afro-américains, plusieurs groupes de rap se sont formés à Cuba depuis le début de la période spéciale et dénoncent à travers leurs paroles la hiérarchie raciale qui sévit dans le pays, leurs faibles opportunités d'emplois, le harcèlement policier, etc., et demandent la justice sociale (Fernandes 2003). Cela démontre également qu'ils se sont adaptés à la nouvelle réalité socio-économique et que c'est ainsi qu'ils réussissent à accéder à la sphère publique et à exprimer leurs préoccupations.

Les afro-cubains ont une longue tradition de résistance et d'adaptation qui ne s'est cependant pas manifestée via l'utilisation de la force et qui remonte à l'époque esclavagiste. Déjà à cette époque, de nombreuses communautés d'esclaves (*palenques*) ayant fui les baraquements où ils étaient forcés de travailler se sont formées. Parallèlement, plusieurs soulèvements d'esclaves ont marqué l'histoire cubaine, principalement au 19^e siècle avec les événements connus sous les noms de Aponte et de La Escalera (Andrews 2004 : 108 ; Moore 1997 : 20). De plus, dès le 16^e siècle, les autorités espagnoles avaient octroyé le droit aux africains d'une même ethnie de s'associer sous ce qui allait être appelé les *cabildos*, c'est-à-dire des centres d'aide mutuelle dirigés par un « roi » qui allait pouvoir négocier les intérêts des

membres avec les autorités (Andrews 2004 : 70). Alors que le gouvernement cherchait ainsi à pouvoir contrôler les esclaves et les noirs libres, ces derniers ont plutôt fait des *cabildos* un lieu d'avancement de leurs propres intérêts (ibid). Bien qu'ils aient été confrontés à de multiples restrictions, les noirs ont poursuivi clandestinement leurs activités et ces centres d'aide ont donc joué un rôle positif pour la préservation des religions et des manifestations culturelles afro-cubaines. Ils ont également servi de lieu d'organisation politique (Andrews 2004 : 70 ; Carbonell dans Pérez Sarduy et Stubbs 1996 : 193-194). Finalement, les politiques prohibitives envers les religions afro-cubaines ne sont jamais parvenues à mettre un terme à leurs pratiques. Au cours des siècles, les croyants ont réussi à poursuivre les pratiques via diverses techniques, principalement celle du camouflage, soit en dissimulant leurs symboles religieux ou encore en vénérant leurs déités sous les airs des Saints catholiques. Lors d'un entretien avec un chercheur cubain, ce dernier mentionnait qu'un *babalawo*¹⁶, désormais défunt, entreposait à l'intérieur de son domicile plus d'une dizaine de jeux de *Guerreros*¹⁷ appartenant à des individus désirant garder secrètes leurs croyances religieuses ou encore parce qu'ils étaient membres du parti communiste (entrevue, 4 novembre 2006). Comme le rappelle une chanson populaire « *Tu dices que no crees en nada y vas a consultarte por la madrugada* »¹⁸. Le « boom » religieux des années quatre-vingt-dix ne pourrait s'expliquer si, de génération en génération, et de maison en maison, les connaissances et la poursuite des pratiques religieuses avaient progressivement disparu.

C'est à travers diverses stratégies de résistance et d'adaptation et de négociation de l'espace public que les afro-cubains ont su maintenir en vie une voix au cours de l'histoire cubaine. Certes, cette voix, bien qu'elle soit demeurée faible en comparaison avec celle de la classe dominante blanche, a tout de même su provoquer des réactions chez les divers agents sociaux qui n'ont pu faire autrement que de considérer la présence des afro-cubains en agissant « positivement » ou

¹⁶ Homme consacré dans *Ifá*, père du secret. C'est un grand prêtre initié dans les mystères d'*Orunla*, la déité de la divination.

¹⁷ Trilogie de divinités dans la *santería*. *Oggún*, *Ochosi* et *Elegguá* complètent cette trilogie. Un des premiers rituels initiatiques de la *santería* est la réception de ces guerriers. Lors de ce rituel, la personne reçoit, entre autres, des objets qui représentent chacun des guerriers. *Osún*, le messager, est généralement reçu au cours de ce même rituel.

¹⁸ « Tu dis que tu ne crois en rien, mais tu vas consulter à l'aube ». « *Consultarse* » dans le langage commun cubain signifie aller consulter un religieux (*santero* ou *babalawo*) pour répondre soit à des questions ou pour aller chercher un remède à un problème.

« négativement » envers eux selon le contexte du moment. C'est avec ces considérations en tête que nous nous tournerons désormais plus en profondeur vers le bouleversement des années quatre-vingt-dix. Quel a été le rôle du gouvernement dans le processus de visibilité des manifestations afro-cubaines à partir de la fin des années quatre-vingts? Quelles mesures ont été mises en place et dans quel objectif ?

Chapitre 2: Organisation de la culture aux niveaux gouvernemental et non-gouvernemental

Précédemment, nous avons mentionné que l'institutionnalisation de la culture était un des éléments sur lequel reposait la reconfiguration de la culture afro-cubaine depuis les années quatre-vingt-dix. En moins de vingt ans, plus de deux cents institutions ou organisations à caractère culturel ont fait leur apparition dans le paysage cubain, ce qui laisse clairement transparaître l'intérêt croissant accordé au domaine culturel depuis la fin des années quatre-vingts. Le Ministère de la Culture, créé en 1976, est l'organe gouvernemental responsable de la gestion de la culture à l'échelle nationale. C'est lui qui a engendré la mise en place de la grande majorité des institutions culturelles aujourd'hui existantes. Toutefois, la gestion, la diffusion et l'étude de la culture ne découlent pas uniquement de cet organe central. En effet, d'autres branches étatiques y jouent un rôle, tout comme le font les organisations non-gouvernementales (ONG) qui, elles aussi, se sont multipliées depuis l'effondrement de l'union soviétique. Parler d'institutionnalisation de la culture implique donc d'accorder un espace à toutes ces différentes institutions/organisations qui propulsent la culture à l'avant-plan de la société dans un cadre bien défini. Dans ce chapitre, nous aborderons la structure du Ministère de la Culture, de certaines de ses filiales et celle des ONG en soulevant leurs transformations dans le contexte déjà mentionné précédemment. Nous accorderons également un espace important aux événements culturels et/ou scientifiques d'envergure axés sur la culture afro-cubaine. Finalement, nous terminerons en explorant les différents facteurs qui ont pu contribuer à cette réorganisation institutionnelle du domaine culturel. .

2.1-Structure et institutions du Ministère de la Culture

C'est au cours du processus d'institutionnalisation des Organes de l'Administration Centrale de l'État que le Ministère de la Culture est créé en 1976, de même que les Directions Provinciales et Municipales de la Culture. Au cours des premiers mois faisant suite à la révolution, déjà plusieurs institutions à caractère culturel avaient été créées (Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique (ICAIC), la *Casa de las Américas*, l'École Nationale d'Art

(ENA), ce qui laisse entrevoir la préoccupation du nouveau gouvernement pour le domaine culturel, pour reprendre les mots utilisés par le Ministère de la Culture¹⁹.

De nos jours, la structure de ce ministère repose sur un ministre²⁰, un premier vice-ministre, cinq vice-ministres, onze départements, dont la direction de la programmation culturelle, et de trois fonds ou centres de support économique. De plus, il divise en cinq catégories la production et la création artistique et culturelle : cinéma, littérature, musique, arts plastiques et arts scéniques. Chacune d'entre elles est représentée par une institution gouvernementale : *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), *Instituto Cubano del Libro* (ICL), *Instituto Cubano de la Música* (ICM), *Consejo Nacional de las Artes Plásticas* (CNAP) et *Consejo Nacional de las Artes Escénicas* (CNAE). Chacune représente en quelques sortes la maison-mère liée à chaque catégorie artistique et culturelle et est responsable d'une série d'institutions « mineures » dédiées à chaque domaine artistique. Finalement, elles sont en charge d'une quantité d'évènements culturels ayant lieu chaque année. En plus des cinq mentionnées, quatre autres institutions majeures assurent l'exécution des politiques culturelles cubaines sans toutefois se concentrer sur une seule catégorie artistique. Ces quatre institutions sont le *Consejo Nacional del Patrimonio Cultural* (CNPC) qui s'occupe de la protection, de la sauvegarde, de la conservation, restauration, exposition, investigation et divulgation du patrimoine culturel et naturel de la nation cubaine, le *Consejo Nacional de Casas de Cultura* (CNCC) sur lequel nous reviendrons plus en détails dans le chapitre qui suit, le *Centro Nacional de Derecho de Autor* (CENDA) et la Bibliothèque Nationale José Martí (BNJM). À l'exception des deux dernières institutions mentionnées et du ICAIC, toutes ont été créées à partir de 1989 ou dans les années quatre-vingt-dix. Le développement de recherches académiques sur la culture est dirigé et orienté nationalement par le *Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana « Juan Marinello »* (CIDCCJM). Trois institutions assurent la poursuite de l'enseignement artistique ou encore des professions liées au domaine culturel, soit le

¹⁹ Toutes les informations relatives à la structure du ministère et aux institutions qui lui sont intégrantes ont été recueillies sur le site internet du Ministère de la Culture de la République de Cuba (<http://www.min.cult.cu/>).

²⁰ Depuis 1997, le ministre de la culture est Abel Prieto. Avant d'accéder à ce poste, il était président de l'UNEAC. Il est lui-même un écrivain reconnu. Il fait partie des figures les plus importantes au sein PCC et participe donc à la prise de décisions majeures. Ses apparitions sont très fréquentes à la télévision et, en général, il est très apprécié des cubains en raison de son approche assez libérale (Moore 2006 : 85).

Centro Nacional de Escuelas de Arte (CNEA) qui compte quarante-sept écoles réparties à travers le pays, l'*Instituto Superior de Arte* (ISA) et le *Centro de Superación para la Cultura* (CSC). En plus de tout ce qui vient d'être mentionné ci-haut, il existe à travers le pays un système provincial et municipal de Directions de la culture (*Dirección Provincial* et *Dirección Municipal de Cultura*). Plusieurs centres ou regroupements de personnes sont sous la tutelle des deux directions. Ces deux systèmes sont, en autres, chargés de l'application des programmes territoriaux du Ministère de la Culture. Il existe d'ailleurs différents types de programmes, soit nationaux, régionaux, territoriaux et spéciaux qui ont tous des objectifs variés et qui visent diverses échelles dans l'application de la politique culturelle cubaine.

Cette description des institutions directement associées au Ministère de la Culture représente le réseau principal en charge de la gestion des cinq différentes catégories de manifestations artistiques et culturelles établies par le gouvernement. Le système est passablement complexe en raison de ses multiples ramifications et démontre à quel point l'univers culturel a acquis une importance capitale dans la politique cubaine depuis la fin des années quatre-vingts. Le gouvernement est donc directement actif dans la sphère culturelle aux niveaux national, provincial et municipal et ce, via un grand réseau découlant du Ministère de la Culture.

Bien que moins central que le précédent, le Ministère de la Science, de la Technologie et de l'Environnement est un autre organe de l'État qui participe à la diffusion et à l'étude de la culture, car à l'intérieur des institutions qui font partie de sa sphère d'actions, il en existe plusieurs qui gravitent dans le domaine culturel. Par exemple, l'Académie des Sciences est une institution officielle de l'État qui découle du Ministère de la Science, de la Technologie et de l'Environnement et qui patronne cent dix institutions, pour la majorité à caractère académique, dont l'Université de la Havane et l'Institut Cubain d'Anthropologie. Ce type d'institution est tout aussi pertinent dans la diffusion de la culture, car il participe via différentes méthodes (cours, publications scientifiques, etc.) à sa propagation dans la sphère publique et peut générer ainsi un intérêt auprès d'une plus importante partie de la population.

2.2-Les organisations non-gouvernementales

En plus des multiples institutions gouvernementales mentionnées ci-haut, il existe à Cuba plusieurs organisations non-gouvernementales. Entre 1989 et 1993, le pays a connu une croissance explosive en terme de nombre d'ONG. Gunn rapportait, en 1995, que plus de deux mille deux cents ONG officielles avaient été répertoriées par le Ministère de la Justice, qui est l'organe gouvernemental chargé de leur enregistrement (Gunn 1995 : 2). Toutefois, le titre d'ONG peut laisser les observateurs assez perplexes, car, en raison du système politique établi à Cuba depuis 1959, toutes les institutions/organisations découlent, soit directement, soit indirectement de l'État, ce qui fait alors perdre de son sens au terme d' « organisation NON-gouvernementale ». Dans le cadre des réformes effectuées par le gouvernement face à la crise qui affectait le pays dans les années quatre-vingt-dix, ce dernier a octroyé à de multiples organisations le titre d'ONG, afin qu'elles projettent une image plus indépendante qui leur permettrait d'attirer ainsi plus facilement les fonds étrangers (Gordy dans Fernandes 2006 : 39), fonds que le gouvernement ne pouvait plus assumer. Certes, la connexion à l'État varie d'une organisation à l'autre, mais c'est également ce qui renforce la confusion quant à la dénomination de toutes celles qui constituent le spectre des ONG. Il en existe, en effet, différents types. Tout d'abord, Gunn crée une séparation entre celles à caractère religieux ou liées à une organisation religieuse et celles à caractère laïque. Par la suite, il existe des ONG de type « de base » et d'autres ayant de fortes connexions avec l'État. Par exemple, de nombreuses organisations de masse telles que la *Federación de Mujeres Cubanas* (FMC) ou encore l'*Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos* (UNEAC) ont acquis le titre d'ONG, mais leurs connexions au gouvernement sont plus qu'évidentes. Plusieurs de ces organisations ont longtemps et sont toujours, indirectement, utilisées par le gouvernement comme organisations de support de leurs politiques ou ont au sein de leur membres des individus fortement liés à celui-ci. Par exemple, c'est Vilma Espin²¹, femme de Raul Castro, qui est leader de la FMC. L'UNEAC et sa branche juvénile, l'Association Hermano Saiz, sont, quant à elles, étrangement inscrites sur le site du Ministère de la Culture. Il y a donc une grande variété d'ONG à l'intérieur de laquelle certaines reçoivent des fonds gouvernementaux, d'autres pas du tout ou encore d'autres qui bénéficient par

²¹ Vilma Espin est décédée le 18 juin 2007. Elle a été à la tête de la FMC jusqu'à sa mort.

exemple de matériel ou de locaux octroyés par l'État. Toutefois, peu importe leurs relations avec le gouvernement, toutes les ONG, afin d'être reconnues légalement, doivent être inscrites au Ministère de la Justice, ce qui constitue en soit l'outil de contrôle par excellence du gouvernement. Un des éléments requis pour cet enregistrement veut que l'organisation soit commanditée par une institution gouvernementale qui puisse participer aux rencontres officielles et qui puisse s'assurer que l'ONG réponde bel et bien à l'objectif qu'il s'est donné, en ne s'opposant bien évidemment pas au régime révolutionnaire. À titre d'exemple, la *Fundación Fernando Ortiz*, avec laquelle je travaillais lors de mon séjour, est une organisation décrite comme suit : une institution culturelle cubaine de caractère public et civil, non-gouvernementale, détenant une personnalité et un patrimoine propres et sans but lucratif²². Toutefois, mon projet devait être approuvé par le Ministère de la Culture et c'est lui qui a émis les papiers officiels me permettant d'effectuer ma recherche.

Pour les raisons évoquées ci-haut, les ONG interviennent donc fortement dans le courant d'institutionnalisation de la culture, car nombreuses sont celles qui participent au monde culturel. En effet, les organisations non-gouvernementales qui gravitent dans l'univers culturel et encore plus précisément dans l'univers culturel afro-cubain sont devenues si nombreuses en quelques années que l'on est en droit de se demander quelles seront les répercussions à long terme de cette progressive décentralisation du pouvoir. Nous assistons certainement à une progressive « ongisation » de la culture qui, bien que les ONG se situent sous un cadre indirect gouvernemental, laisse place à une transformation dans la façon d'aborder la culture à grande échelle.

2.3-Les manifestations culturelles afro-cubaines au sein des institutions gouvernementales et non gouvernementales

En ce qui concerne plus directement les manifestations culturelles et artistiques afro-cubaines, il existe une multitude d'institutions et d'organisations, toutes dénominations incluses, qui parlent directement ou non au nom de la culture afro-cubaine, soit en des termes scientifiques ou encore dans la poursuite d'activités et de performances artistiques. En lien avec la multiplication de ces

²² Source : Cubarte (<http://www.cult.cu/>), le portail de la culture cubaine.

institutions/organisations, une multitude d'évènements scientifiques et culturels ont pris naissance au cours des vingt dernières années. Tous ces facteurs mis ensemble viennent appuyer notre déclaration de la reconfiguration culturelle des années quatre-vingt-dix.

La majorité des institutions mentionnées précédemment incluent dans leurs programmes respectifs un ou plusieurs aspects de la culture afro-cubaine qu'ils insèrent généralement dans la catégorie « folklore » ou en ce qui concerne la musique, dans la catégorie « percussion ». Il est, par exemple, possible d'entreprendre des cours de percussion ou encore de danse folklorique à l'ISA dans le cadre du programme d'études prégraduées ou encore de participer à des ateliers de percussion offertes par l'ICM. L'Université de La Havane, qui appartient à l'Académie des Sciences, n'offre aucun cours prégradué portant sur la culture ou l'histoire des afro-cubains, bien que certains intellectuels liés au monde afro-cubain soient invités occasionnellement dans le cadre de cours, de conférences ou encore d'exposés hors programme (Moore 2006 : 189, entretiens personnels). Toutefois, les cours offerts dans le programme d'Histoire de l'Art par Lázara Menéndez du département d'Arts et Lettres abordent fréquemment le sujet, car cette dernière a, entre autres, comme champs d'intérêts l'art africain et les études afro-cubaines. Depuis 1990, soit l'année de publication de ses quatre tomes dédiés aux études afro-cubaines, cette docteure en sciences de l'art est devenue l'une des figures les plus importantes dans l'univers intellectuel cubain.

En ce qui a trait aux centres gouvernementaux de recherche scientifique, aucun ne repose uniquement sur l'étude de la culture afro-cubaine, mais la majorité l'inclut dans ses thèmes de recherche. Dans la majorité des cas, la recherche sur les manifestations culturelles afro-cubaines repose sur le travail d'un chercheur. Par exemple, dans le cas du centre d'investigations de la BNJM, de nombreuses études sur la culture afro-cubaine ont et sont toujours effectuées par Tomás Fernández Robaina qui est sans doute une des personnalités les plus actives en ce qui concerne ce domaine d'études. Un autre centre majeur de recherche en études sociales est le Centre d'Investigations Psychologiques et Sociologiques (CIPS) qui découle du Ministère de la Science, Technologie et Environnement. Un des neuf champs principaux d'investigation de cette institution est la religion et par conséquent, les

religions afro-cubaines figurent à leur programme. D'ailleurs, le CIPS compte un département d'études socioreligieuses. Ce même département organise également depuis 1995 une rencontre internationale lors de laquelle différentes thématiques religieuses sont discutées. L'année 2007 marquera la cinquième édition de cette activité. Plusieurs thèmes discutés au cours des rendez-vous précédents et au cours de celui qui aura lieu cette année font références aux religions populaires. La rencontre de 2007 abordera certains sujets comme la marginalité et les conflits ethniques et religieux et la pluralité religieuse pour n'en nommer que quelques-uns. Au cours de la quatrième édition, plusieurs conférences ont eu lieu sur l'apport africain à la culture et à la religiosité latino-américaine et caribéenne.

L'Institut Cubain d'Anthropologie octroie également une place importante à l'étude des manifestations culturelles afro-cubaines et son directeur, Rafael Robaina, est lui aussi une figure intellectuelle cubaine importante. Cet institut organise également une Conférence Scientifique Internationale d'Anthropologie annuellement lors de laquelle les thématiques liées à la culture afro-cubaine occupent un espace important des discussions.

Quelques organisations non-gouvernementales ont aussi comme champ d'intérêts l'étude de cette culture. Puisque mon terrain de recherche s'est limité à La Havane, les organisations mentionnées ici sont celles localisées dans la capitale, malgré le fait que plusieurs autres organisations réparties sur l'île abordent également la thématique. La Fondation Fernando Ortiz, présidée par Miguel Barnet²³, est l'une de ces organisations et est d'une grande pertinence en ce qui a trait à la recherche sociologique et anthropologique. Cette dernière a été fondée en 1995 suivant l'objectif principal de rééditer l'œuvre de Fernando Ortiz²⁴ en plus de veiller à la

²³ Poète, écrivain et ethnologue, ce dernier s'est fait connaître internationalement lors de la publication de son livre *Bibliografía de un cimarrón*, publié pour la première fois en 1966, qui rapporte le récit de vie d'un ancien esclave africain à Cuba.

²⁴ Fernando Ortiz (1881-1969) est une des personnalités scientifiques les plus importantes de l'histoire cubaine et est reconnu comme le plus grand anthropologue cubain. Bien qu'il se soit intéressé à divers thèmes au cours de sa prolifique carrière, c'est son intérêt pour la valorisation de la présence africaine dans la culture cubaine et pour la compréhension de ce qui constitue « l'essence cubaine » qui lui ont donné le titre de troisième découvreur de Cuba. Il fut le fondateur et directeur de certains périodiques dont *Archivos del Folklore* (1924). Il créa aussi de nombreuses institutions telles que la *Sociedad del Folklore Cubano* (1923) et la *Sociedad de Estudios Afrocubanos* (1937). Il est reconnu comme le père des « études afro-cubaines » et du concept de transculturation. Dans ses premiers écrits (*Los negros brujos* (1906), *Los negros esclavos* (1916) entre autres), il valorisait l'infériorité des noirs et leur lien au monde criminel, mais quelques années plus tard, il était devenu l'un des plus grands opposants à la discrimination raciale. Parmi ses œuvres les plus connues figurent *Contrapunteo cubano del tabaco y*

poursuite des études portant sur sa vie et son œuvre. Elle a en plus comme objectif de poursuivre les investigations sur l'identité culturelle cubaine à travers les domaines anthropologiques, linguistiques, religieux et musicologiques. Le docteur Jesús Guanche, lui-aussi figure importante dans la recherche scientifique liée à l'héritage africain à Cuba, travaille d'ailleurs au sein de la Fondation. Le Centre d'Études sur l'Afrique et le Moyen Orient (CEAMO) constitue également un centre de recherche à caractère non-gouvernemental important quant à la thématique qui nous intéresse ici. Un des divers objectifs de cette organisation est la recherche sur l'impact culturel de ces deux régions à Cuba.

La *Casa de África* (maison de l'Afrique), comme son nom l'indique, est fortement associée à la culture africaine et à son influence à Cuba. Cette dernière a ouvert ses portes en 1986 en tant que musée et centre culturel ; il ne s'agit donc pas d'un centre de recherche à proprement parler, bien que des investigations soient faites sur les collections détenues ou les nouveaux arrivages au musée. Ils organisent également de multiples activités destinées à des publics variés (présentations artistiques, lançements de livres, etc.). La *Casa de África* organise également l'Atelier d'Anthropologie Sociale et Culturelle Afro-américaine qui a lieu chaque année au mois de janvier. En janvier 2007, elle a célébré la onzième année de création de cet atelier international. Au cours de l'édition 2006, de nombreuses présentations ont été regroupées sous des thèmes tels que la race, les vestiges linguistiques africains dans la société cubaine, l'esclavage et la fuite d'esclaves, la place de la femme en Afrique et dans la diaspora de même que les religions afro-cubaines. La *Casa de África* est inscrite au sein de la *Oficina del Historiador de la Ciudad*²⁵ qui est un organisme indépendant qui gère une multitude de centres, de musées, d'institutions, d'archives, de parcs, etc. qui sont tous liés au patrimoine de la ville de La Havane.

Le Ministère de la Culture, en collaboration avec d'autres institutions nationales et internationales, organise lui-aussi depuis cinq ans un congrès international qui réunit intellectuels, chercheurs, artistes, créateurs, etc. cubains et

el azúcar (1940), *El engaño de las razas* (1946), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) et *Los instrumentos de la música afrocubana*, cinq volumes (1952).

²⁵ Créée en 1938, la *Oficina del Historiador de la Ciudad* a comme objectifs de sauvegarder et de divulguer l'histoire de la nation, de promouvoir la valorisation et la protection du patrimoine matériel et spirituel cubain en plus de lutter pour l'égalité sociale. Source : <http://www.ohch.cu/>

étrangers. La cinquième édition de ce congrès nommé *Cultura y Desarrollo* (Culture et Développement) aura lieu au mois de juin 2007 et a comme thème central, la défense de la diversité culturelle. Il a lieu de noter que le premier forum de discussion aura comme titre « la reconnaissance de la pluralité culturelle et la diversité de ses expressions²⁶ ». Le festival *Presencia* invite également intellectuels et artistes du monde à présenter et à discuter sur la présence africaine à Cuba. Cette activité se déroule lors du *Festival de Raíces Africanas Wemilere* qui a connu sa première apparition en 1986 et qui célèbre la musique et la danse d'origine africaine (Moore 2006 : 191). De plus, chaque année le festival rend hommage à un pays africain. Plusieurs diplomates et certains groupes artistiques sont alors invités à prononcer un discours ou encore à performer pour le public.

Plus directement associé à la musique, le festival international de percussion PERCUBA offre de multiples présentations artistiques et juxtapose à cela un côté plus académique en réunissant une fois de plus les intellectuels à débattre et à présenter les résultats de leurs recherches. Dans le même ordre d'idée, lors de mon passage, j'ai pu assister à quelques performances organisées dans le cadre du Festival du Tambour.

Ce relevé des institutions/organisations et des événements d'envergure liés à notre thème de recherche démontre à quel point la culture afro-cubaine est désormais non seulement incluse dans les programmes d'une grande quantité d'institutions, mais comment elle s'est progressivement déplacée de la sphère privée pour acquérir un espace important dans la sphère publique du pays. Sans toutefois pouvoir clairement identifier le ou les facteurs responsables de cette transformation, plusieurs éléments sont à considérer. Comme nous l'avons vu dans le cadre conceptuel, la dimension pragmatique de la culture répond à certaines demandes et à certains objectifs des agents sociaux. Bien sûr, les institutions gouvernementales et les organisations non-gouvernementales ne sont pas les seuls agents sociaux à agir dans cette transformation, mais leurs intérêts diffèrent certainement de ceux des artistes/créateurs/promoteurs et il importe donc de s'y attarder un moment.

²⁶ Source : Document Aviso V Congreso, émis par le Ministère de la Culture et site internet du congrès (<http://cultydes.cult.cu/>)

2.4-Facteurs liés au bouleversement

La crise socio-économique engendrée par l'effondrement de l'union soviétique a provoqué de multiples bouleversements qui ont eu des répercussions au-delà des perturbations de la sphère économique. Démunie de ces alliés soviétiques, l'île faisait désormais face à un monde très peu favorable à son régime politique et à la fois à un échec idéologique qui allait marquer la fin de la victoire du socialisme (Fernandes 2006 : 34). Isolées et confrontées à un durcissement de l'embargo américain, les autorités cubaines ont dû agir rapidement pour consolider la poursuite de leur idéal sociétaire. En effet, il devenait de plus en plus difficile pour les cubains de croire que l'espoir dans le projet révolutionnaire duquel ils s'étaient longtemps alimentés allait finalement se retourner contre eux. Face au désastre des années quatre-vingt-dix, de nombreux cubains qui avaient pourtant appuyé la cause révolutionnaire pendant plusieurs années, voire des décennies, ont commencé à perdre espoir dans le projet (Moore 1997 : 215). Comme le rapporte Heredia, le projet national a toujours été perçu comme quelque chose en processus de réalisation (Heredia 2002 : 141). La crise des années quatre-vingt-dix est venue mettre un terme à cet espoir dans le projet qui semblait alors plus près de l'explosion que de la réalisation.

Conséquemment, de nombreux constats de l'échec du programme ont été faits et de multiples réformes d'ouverture politique et culturelle ont été mises en place par le gouvernement afin de tenter de rétablir à la fois les problèmes économiques et sa crédibilité aux yeux de la population. Le domaine culturel, comme nous l'avons mentionné, peut agir à titre d'outil politique pour l'État, à la fois afin de stimuler le sentiment d'appartenance de la population à la nation, mais également comme méthode participative de la masse dans le projet révolutionnaire. En effet, au lendemain de la victoire de 1959, les autorités ont entrepris de développer une société qui allait reposer sur un système visant à créer un « homme nouveau », c'est-à-dire une population avec une nouvelle morale, de nouvelles valeurs et attitudes (Guevara 1993 : 8-14) qui allaient refléter la nouvelle réalité sociale. On stipulait que la création d'une « conscience socialiste » allait être rendue possible grâce à une série de mesures visant à intégrer la population dans le processus révolutionnaire. L'implantation de cette conscience allait se concrétiser principalement par des réformes culturelles et économiques (Ayorinde 2004 : 87). Le pays devait se

différencier de l'Amérique du Nord et de l'Europe et valoriser les caractéristiques qui composaient véritablement l'identité nationale cubaine. Dans cette recherche d'une identité nationale propre, le domaine culturel est apparu fondamental à la réussite du nouveau projet sociétair. C'est d'ailleurs à la même époque que de nombreuses études portant sur les différentes composantes de l'héritage culturel cubain ont été entamées (Ayorinde 2004 : 89-90) et que de nouveaux projets culturels ont été mis en place. Ce sont les cultures des classes opprimées qui allaient être valorisées et mises de l'avant comme nouveaux symboles de la culture révolutionnaire du pays (ibid). Toutefois, l'implantation de cette nouvelle « conscience socialiste » de même que de la culture nationale devait être appuyée par un sentiment d'appartenance, d'unité au sein de la population qui apparaissait d'une part, encore une fois, comme un des éléments essentiels à la consolidation du pays envers les menaces extérieures (Ayorinde 2004 : 95) et, d'autre part, au renforcement de l'identité nationale. Cette quête d'unité niait par le fait même la diversité, car le programme stipulait que tous se devaient d'être cubains et rien d'autre ; tous devaient avoir la même idéologie, la même histoire, la même culture ; tout ce qui sortait de ce cadre avait des allures contre-révolutionnaires. (Ayorinde 2004 : 96).

Face aux problèmes des années quatre-vingt-dix, il devenait clair que les sacrifices associés à la formation de cet « homme nouveau » avaient fortement affecté la « conscience socialiste » du peuple (Aroyinde 2004 :139). De plus, les autorités devaient tenter de répondre aux problèmes auxquels faisaient face un nombre important d'afro-cubains dans cette situation de « période spéciale ». La recrudescence de la discrimination raciale²⁷ et les plus faibles opportunités y étant associées ont provoqué de sérieux mécontentements de la part des afro-cubains, alors qu'ils avaient majoritairement toujours été supporteurs du système révolutionnaire puisqu'ils en avaient, pour la plupart, bénéficié au lendemain de la révolution (Aroyinde 2004 : 91, 106). La revalorisation des religions afro-cubaines s'est d'ailleurs avérée une des conséquences de cette ouverture culturelle (Aroyinde 2004 : 171). Le fort pourcentage de la population cubaine impliquée dans la pratique d'une ou de plusieurs religions afro-cubaines, et ce, encore plus depuis le boom religieux

²⁷ Le gouvernement a d'ailleurs autorisé pour la première fois en 1993 l'Institut d'Anthropologie à effectuer une enquête sur la discrimination raciale (Aroyinde 2004 : 143) Voir Alvarado Ramos 1996 pour plus de détails sur les résultats de cette enquête.

des années quatre-vingt-dix, n'est pas un secret pour personne à Cuba. Le support de cette masse populaire devenait primordial pour le gouvernement en période de crise.

L'ouverture économique²⁸ allait permettre à une partie de la population de développer légalement de nouvelles stratégies de survie. L'ouverture culturelle allait tenter, d'une part, de reconnaître les différences au sein de la population, les autorités admettant que le programme d'homogénéisation avait échoué (Aroyinde 2004 : 140) et, de l'autre, d'offrir via les arts et la culture, un espace plus propice à la liberté d'expression culturelle et aux débats critiques (Fernandes 2006 : 40). En effet, Fernandes rapporte que les arts ont été utilisés comme moyen de réincorporer la population cubaine dans le projet hégémonique en lui donnant un caractère plus nationaliste que révolutionnaire (ibid). L'unité nationale allait donc être rendue possible par la coexistence constructive d'individus associés à différentes manifestations culturelles (Aroyinde 2004 : 148). C'est suivant ces nouveaux objectifs que l'on a assisté à une explosion d'institutions culturelles, gouvernementales et non-gouvernementales au cours des années quatre-vingt-dix. Bien que certaines institutions aient été créées au cours des années soixante, c'est en 1989 que le gouvernement a entrepris la réorganisation du domaine culturel. Le Ministère de la Culture affirme qu'au lendemain de la révolution de 1959, les politiques culturelles visaient la démocratisation de la culture. Il affirme aujourd'hui, que dans les circonstances actuelles, c'est l'approfondissement et l'amplification qualitative de la culture, c'est-à-dire son développement général et intégral, qui est visé par les politiques culturelles. Bien sûr, cette réorganisation institutionnelle est à comprendre en tant que processus historique entamé avant les années quatre-vingt-dix. L'on peut toutefois certainement associer à la « période spéciale » un effet d'accélération de ce processus.

L'influence internationale est certainement aussi venue jouer un rôle dans la diffusion et l'intérêt porté aux manifestations culturelles afro-cubaines depuis la fin des années quatre-vingts, et ce, à travers divers phénomènes. Premièrement,

²⁸ Dans le cadre des ajustements économiques entrepris au début des années quatre-vingt-dix, le gouvernement a légalisé le travail autonome pour 117 professions. Il a également rétabli les marchés des producteurs agricoles (qui sont venus s'ajouter à ceux de l'État), ce qui a augmenté la quantité de nourriture disponible dans les villes et offert plus d'opportunités aux agriculteurs. Les restaurants privés (*paladar*) de même que les taxis privés se sont vus légalisés. Finalement, l'État a permis aux citoyens (moyennant plusieurs conditions et des taxes) de faire la location de leurs maisons privées (*casa particular*). (Fernandes 2006 : 38).

l'ouverture du pays au tourisme, qui est d'ailleurs devenue la principale source de financement de l'île dépassant vers la fin des années quatre-vingt-dix la production sucrière (Douzant-Rosenfeld et Roux 2001 : 87), a provoqué l'entrée au pays d'une quantité de touristes prêts à déboursier pour assister à des performances dites folkloriques ou traditionnelles ou encore pour suivre des cours associés à ces manifestations (Moore 2006 : 220).

La promotion du tourisme afin d'obtenir des devises étrangères est devenue une véritable priorité de l'État. La culture afro-cubaine, principalement les performances liées à la *santería*, est sans doute celle la plus « utilisée » par le gouvernement à des fins d'attraction touristique. Celle-ci est facilitée par divers facteurs. D'une part, Cuba est devenue une véritable référence internationale en terme de religion yoruba et est en quelques sortes La Mecque de l'adoration des *orishas* dans le monde (Aroyinde 2004 : 182). D'autre part, la flamboyance des couleurs, des chants et des danses qui y sont associés ont un pouvoir d'attraction touristique élevé. Des performances culturelles et artistiques afro-cubaines sont présentées un peu partout dans la ville, allant des hôtels, aux discothèques, aux parcs de même qu'au sein de certaines institutions culturelles. Le gouvernement, via des agences de voyage, vend également, à travers des forfaits touristiques, des spectacles folkloriques aux touristes (Fernandes 2006 : 11). Par exemple, l'agence Paradiso, spécialisée en tourisme culturel, qui appartient à Artex²⁹, offre différentes formules qui permettent à la clientèle touristique de se plonger dans ce qui apparaît comme un folklore authentiquement cubain, soit via des présentations, soit via des cours.

Deuxièmement, l'on assiste depuis une vingtaine d'années dans plusieurs pays d'Amérique latine à une mise en valeur des cultures autochtones et/ou de descendance africaine et à la création de droits spécialement formulés pour ces groupes minoritaires ou marginalisés. Pour reprendre les mots de Peter Wade, l'on assiste à un courant de reconnaissance du multiculturalisme au sein de nations dans lesquelles des politiques d'homogénéisation et de dévalorisation de pratiques perçues comme arriérées ont plus souvent qu'autrement été utilisées (Wade 1997 :105). Comme ce fut le cas à Cuba, la notion de *mestizaje* a été largement utilisée par les autorités respectives de nombreux pays latino-américains dans une tentative

²⁹ Artex est une société mercantile de promotion artistique et littéraire intégrante du Ministère de la Culture.

d'avancement de la nation qui cherchait à lui donner une impression de blancheur alors que la réalité différait dans la plupart des cas (Agudelo 1999 : 45-46 ; Wade 1997 : 84-87). Dans certains pays, les noirs sont apparus sur la scène politique ou bénéficient désormais de droits qui leur sont destinés en tant que groupes ethniques. Par exemple, en 1988, le Brésil a instauré un nouvel article (article 68) qui remet aux communautés afro-brésiliennes résidant sur les anciens *quilombos*³⁰ un droit de propriété (Véran 1999 : 53). La Colombie, quant à elle, est allée encore plus loin en redéfinissant l'identité officielle du pays en le déclarant multiculturel et en définissant la population afro-colombienne comme une minorité ethnique (Agier et Hoffmann 1999 : 20 ; Agudelo 1999 : 45). Le pays a, de plus, attribué, en 1993, avec l'instauration de la loi 70, des droits territoriaux aux populations afro-colombiennes installées dans la région de la côte pacifique (Agier et Hoffmann 1999 : 18 ; Agudelo 1999 : 46). Face à ces constats, nous sommes en droit de nous demander si l'ouverture et l'intérêt accordés aux manifestations culturelles afro-cubaines ne découlent pas en partie d'une pression internationale qui affecte parmi tant d'autres Cuba en tant que ex-pays esclavagiste doté d'une population noire importante. La constitution cubaine ne reconnaît pas le caractère multiculturel du pays, mais comme nous l'avons vu en début de chapitre, la reconnaissance de la diversité culturelle au sein de la nation est devenue une priorité de l'État.

De plus, il s'est créé, au cours des dernières années, dans de multiples organisations internationales, des projets visant à faire reconnaître l'héritage matériel et vivant des cultures autrefois dépréciées ou qui n'ont jamais reçu la reconnaissance qu'elles auraient dû recevoir. López affirme qu'au cours des années quatre-vingt-dix s'est produit l'introduction du terme « afro » dans les agendas d'agences multilatérales et d'organisations transnationales qui visent à discuter du problème de la descendance africaine en incluant les demandes formulées par les groupes activistes (López 2005 : 3). Par exemple, l'UNESCO a mis en place, en 1994, le projet *Ruta del Esclavo*³¹ (Route de l'Esclave) dans lequel figure une multitude de

³⁰ Anciennes communautés d'esclaves fugitifs; *palenque* est le terme utilisé en espagnol.

³¹ Projet qui vise à rompre le silence sur la traite des noirs et l'esclavagisme et à mettre en lumière ses répercussions et l'interaction entre les peuples qui en ont été affectés à travers le monde. Cinq programmes figurent au projet : 1-Programme scientifique entourant les thématiques de racisme, de discrimination raciale et de xénophobie, 2-Programme d'éducation sur les conséquences de l'esclavagisme, 3-Programme de promotion des cultures et des manifestations artistiques et spirituelles découlant de la traite des noirs, 4-Programme d'identification, de restauration et de promotion des sites et lieux liés à la traite et à l'esclavage des noirs. Ce programme inclut aussi

pays de l'Amérique latine. Cuba fait d'ailleurs partie du comité permanent de ce projet avec la Colombie, le Brésil, Haïti et la Jamaïque. Dans le cadre de ce projet de multiples actions ont été entreprises à Cuba comme ailleurs. Beaucoup de travail de restauration de sites archéologiques liés à la période esclavagiste a été effectué, et on tente également de reconnaître comme patrimoine vivant la pratique de certaines manifestations artistiques et religieuses découlant de l'arrivée des africains à Cuba. En lien avec ce projet, il s'est également créé un réseau institutionnel régional de recherche sur les religions afro-américaines qui regroupe plus de soixante-dix-neuf institutions à travers l'Amérique et un tout aussi grand nombre de chercheurs (cent vingt-cinq) provenant de nombreux pays qui travaillent sur les questions religieuses. De plus, le projet *Rompiendo el Silencio* (Briser le silence), créé par l'UNESCO, qui vise à offrir un enseignement sur la période esclavagiste et son impact matériel et historique a été instauré dans sept écoles cubaines. La pression imposée par ces agences multilatérales et ces organisations transnationales s'imposent à Cuba comme ailleurs, surtout lorsque l'on sait que Cuba se classifie en troisième position du pourcentage (environ 33%) le plus élevé d'habitants de descendance africaine en Amérique latine³².

Les ajustements qui ont été faits dans certaines constitutions découlent certainement des pressions populaires. Bello rapporte que les mobilisations sociales et raciales des descendants africains ont remis en question le rôle de l'État et ont fait pression sur celui-ci afin d'obtenir des réformes qui leur permettraient une citoyenneté complète et la fin de l'inégalité et du racisme. Il ajoute que cette mobilisation noire semble avoir dépassé les frontières pour donner place à un mouvement transnational d'afro-descendants (Bello 2002 : 13). Ce courant résonne également à Cuba et se manifeste différemment. Bien que les afro-cubains ne puissent s'organiser politiquement, ils manifestent à travers l'art leur

l'identification et la conservation d'archives liées à la thématique. 5-Programme de tourisme culturel destiné au tourisme international et qui propose la visite de sites ou de lieux qui ont à voir avec les vestiges ou les pratiques contemporaines découlant de l'apport africain aux nations. (Source : site *Portal de la Cultura de América latina* (<http://www.lacult.org/>)).

³² Source : *Comité étatique de statistiques* 1981. Ce pourcentage est plutôt relatif, car, d'une part la dernière enquête ethnographique effectuée à Cuba remonte à 1981 et, d'autre part, lors de l'enquête, les gens devaient se qualifier eux-mêmes dans l'une des quatre catégories, soit blanc, noir, mulâtre ou asiatique, malgré le fait qu'il existe dans le langage populaire plus de vingt termes marquant la diversité phénotypique de Cuba (Guanche Pérez 1997 : 60-63). McGarrity rapporte qu'il est réaliste d'affirmer qu'au moins 60% de la population cubaine possède une origine africaine à divers degrés (McGarrity 1992 : 197).

mécontentement ou la situation difficile dans laquelle ils se situent depuis la « période spéciale » et tentent de plus en plus de se démarquer comme groupe distinct ayant une identité propre³³. Ils s'intègrent et s'adaptent aussi aux nouvelles réalités sociales en participant à la diffusion de leur culture dans la sphère publique afin d'atteindre leurs intérêts qui peuvent être divergents ou congruents de ceux de l'État (nous y reviendrons plus amplement dans les chapitres 4 et 5). Ainsi, leurs activités sociales en viennent à être validées comme manifestations culturelles afro-cubaines et à être reconnues par divers agents (nationaux et internationaux). La création et recréation de manifestations culturelles provenant de la communauté noire en fonction des contextes sociaux au cours de l'histoire leur a toujours servi comme moyen de se démarquer et de se manifester en tant que groupe social. De plus, il ne faut pas nier le fait qu'un nombre considérable d'afro-cubains gravite désormais dans l'univers de la production artistique destinée au marché touristique et à la vente internationale, qu'ils tirent des bénéfices de ce mode de vie et considèrent que leur culture est enfin reconnue par les agents extérieurs. Il est vrai qu'à l'opposé, plusieurs s'objectent face à ce qu'ils appellent la commercialisation de leur culture et qui, par conséquent, s'en sentent dépossédés. Cela ne fait que rappeler, qu'au sein même d'un groupe que l'on croit homogène à première vue, il existe aussi de la diversité.

2.5-Conclusion

Ce que nous avons voulu démontrer dans ce chapitre est qu'une reconfiguration importante de la culture a eu lieu à partir de la fin des années quatre-vingts, ce qui a engendré la diffusion massive de la culture afro-cubaine à l'échelle nationale. Cependant, il importe de considérer que cette réorganisation s'est inscrite dans un processus historique entamé à partir de la victoire révolutionnaire en 1959 et qui a été accéléré par les répercussions (effets et mise en place de formules de redressement) de la crise socio-économique liée à l'effondrement de l'union soviétique de même que par des pressions internes et externes. De plus, nous avons

³³ Les études de Fernandes sur les groupes de jeunes rappeurs démontrent ce désir de s'exprimer en tant que groupe minoritaire. « Through their texts, performances, and styles, Cuban rappers demand the inclusion of young afro-Cubans into the polity and they appeal to the state to live up to the promise of egalitarianism enshrined in traditional socialist ideology. » (Fernandes 2006: 96) Moore va dans le même sens lorsqu'il affirme que les performances folkloriques ont servi depuis des décennies comme un des moyens pour les afro-cubains de faire la promotion d'éléments marquant leur identité dans un contexte qui ne permettait pas les discussions sur les problèmes raciaux (Moore 2006 : 196).

insisté sur le fait que différents acteurs (agences multilatérales, groupes populaires, État, agences de voyage internationales, etc.) présentent des intérêts qui peuvent être à la fois similaires ou conflictuels à ceux des autres, ce qui se traduit par diverses instrumentalisation du domaine culturel, et dans le cas présent, de la culture afro-cubaine. C'est suivant les intérêts gouvernementaux mentionnés précédemment, conditionnés par les pressions intérieures et extérieures, que nous considérons la mise en place d'un réseau institutionnel. Il ne va sans dire que cette réorganisation a obligé, du point de vue étatique, une segmentation du domaine culturel en objet et une sélection de traits culturels. Cela rappelle les apports de Handler et de García Canclini quant à l'utilisation et l'appropriation de la culture.

Il convient désormais de se tourner vers un autre aspect découlant de la reconfiguration culturelle. Les institutions soulevées ci-haut restent d'ordre élitiste dans la mesure où la population n'est pas directement impliquée dans la formulation des programmes de chacune. Cependant, la volonté de faire participer la population dans la sphère culturelle est, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit, une des préoccupations primordiales du gouvernement aujourd'hui. L'interaction plus directe entre ce dernier et la population s'est concrétisée par la mise en place d'institutions gouvernementales à caractère culturel destinées à la masse populaire. Ces institutions visent à rallier la population tout en respectant les politiques culturelles établies par le pays. Le chapitre qui suit a donc comme objectif de présenter un exemple de ces lieux d'interaction entre deux des divers agents sociaux impliqués dans le bouleversement.

Chapitre 3: Nouveaux espaces de rencontre: les maisons de la culture

Accompagnant la réorganisation institutionnelle dont nous venons de faire mention, les politiques culturelles ont elles aussi été modifiées vers la fin des années quatre-vingts afin de mieux répondre aux nouveaux intérêts gouvernementaux. C'est dans cette veine que des politiques visant à renforcer la participation accrue de la population au domaine culturel ont été établies. Afin de les mettre en pratique, la création de nouveaux espaces de rencontre qui allaient faire la liaison entre le peuple et le gouvernement s'est avérée nécessaire. Parmi toutes les institutions instaurées au cours des années quatre-vingt-dix, c'est sans doute le système national des maisons de la culture (*casas de cultura*), appartenant au Ministère de la Culture, qui représente le mieux cet espace d'interaction entre ces deux agents sociaux. Le réseau est constitué de plusieurs centaines de maisons réparties à travers le pays qui invitent enfants, adultes, vieillards, hommes et femmes, à participer à ses activités culturelles. Dans le cadre de ma recherche de terrain, j'ai mis l'emphasis sur les deux maisons localisées dans la municipalité de Centro Habana à La Havane puisque cette dernière représente de par son histoire un des lieux les plus intimement liés à la culture afro-cubaine et continue de nos jours à être habitée et fréquentée par une majorité de personnes directement ou indirectement impliquées dans sa pratique. Nous approfondirons donc dans ce chapitre le processus qui a mené à la mise en place d'un tel réseau en observant les nouvelles politiques culturelles. Dans un deuxième temps, nous présenterons les objectifs de ce système. Finalement, nous aborderons plus directement le fonctionnement de deux maisons de la culture situées dans la municipalité de Centro Habana.

3.1-Politique culturelle et création de nouveaux espaces de rencontre

Dès le lendemain de la victoire révolutionnaire, Fidel Castro affirmait dans son discours aux intellectuels que la culture populaire serait au cœur du nouveau programme gouvernemental et que c'est elle qui se devrait d'être appuyée par l'État. Quarante-cinq ans plus tard, l'objectif n'a toujours pas changé, mais l'intérêt pour cette culture populaire est devenu clairement plus apparent qu'à une époque antérieure où malgré le discours, la production artistique et l'accès aux ressources ne

concernaient qu'une infime quantité d'artistes professionnels (García cité dans Moore 2006 : 176). Le ministre de la culture, Abel Prieto, affirme aujourd'hui que :

« Suivant les conditions historiques dans lesquelles nous vivons, où prédomine la domination hégémonique sur les moyens de communication et où s'imposent des modèles culturels aliénants; la politique culturelle cubaine s'est orientée, d'une part, à favoriser la participation de notre peuple dans les processus culturels et son accès au meilleur de l'art cubain et universel et, d'autre part, à garantir l'intervention active des écrivains et artistes cubains dans le dessein et la pratique de cette politique. » (ma traduction)³⁴

De plus, le gouvernement déclare que le développement de liens entre les institutions culturelles et les créateurs, la participation de la population à la vie culturelle et le renforcement du système institutionnel à l'échelle municipale sont devenus de véritables priorités. Il affirme également que l'un des ces objectifs principaux est la promotion du développement socioculturel du peuple, via sa participation active dans les divers processus d'appropriation et d'expressions créatrices³⁵. Afin de mettre à exécution cet aspect prioritaire établi dans la politique culturelle du pays, la création de nouveaux espaces de rencontre est devenue impérative. Fernandes affirme que l'État a maintenu et étendu son pouvoir en décentralisant ses stratégies de gouvernance et en se fiant davantage sur ce qu'elle appelle le « state power » c'est-à-dire des organes gouvernementaux indirects qui laissent place à l'accommodation, la négociation et la collaboration avec une série d'acteurs sociaux (Fernandes 2006 : 8). Un exemple de ce « state power » est le cas des maisons de la culture. C'est en 1991 que le gouvernement a mis en place le CNCC, qui allait favoriser le développement et la gestion à l'échelle nationale de maisons de la culture facilement accessibles pour la population. Il existait déjà à cette époque un certain nombre de centres qui agissaient à ce titre, mais c'est seulement avec la création du conseil national que le projet a acquis une ampleur à la grandeur du pays et que les efforts pour son développement se sont accrus.

³⁴ « En las condiciones históricas en que vivimos, donde predomina la dominación hegemónica sobre los medios de comunicación y se imponen modelos culturales alienantes; la política cultural cubana se ha orientado, por una parte, a propiciar la participación de nuestro pueblo en los procesos culturales y su acceso a lo mejor del arte cubano y universal y, por otra, a garantizar la activa intervención de los escritores y artistas en el diseño y la practica de esa política.” » source: site du Ministère de la Culture de la République de Cuba (<http://www.min.cult.cu/>)

³⁵ Toutes les informations relatives aux politiques culturelles et à l'établissement du CNCC ont été recueillies sur le site du Ministère de la Culture et lors d'entretiens personnels avec certains membres du personnel du CNCC.

3.2-Le Conseil National de Maisons de la Culture et ses ramifications municipales

L'objectif principal de ce conseil national est de contribuer à l'enrichissement culturel de la population en lien avec les principes de participation sociale décrits dans la politique culturelle. Il s'agit entre autres de stimuler l'intérêt pour la culture au sein de toutes les tranches d'âge, malgré le fait que l'emphase soit mise sur les enfants et les adolescents. Le conseil remplit de multiples fonctions parmi lesquelles la préservation et la diffusion des traditions culturelles de la communauté figurent. Pour reprendre les mots d'une personne rencontrée lors d'un entretien au conseil national, il s'agit de redonner la culture à la population afin que cette dernière se l'approprie, qu'elle la maintienne en vie, qu'elle l'apprécie et y participe pleinement (Entrevue 15 septembre 2007).

En 2005, le Ministère de la Culture rapportait qu'il existait au pays trois cents vingt-six maisons de la culture en fonction. La majorité des municipalités cubaines en détient une, mais l'État dit poursuivre son travail afin que toutes les villes/villages, même ceux situés dans des régions difficilement accessibles, puissent éventuellement en posséder une. Deux ans après la création du Ministère de la Culture, ce dernier s'est donné comme objectif de créer dans chaque municipalité une bibliothèque, un musée, une chorale, un groupe musical, un cinéma, une galerie d'art, une librairie, un magasin d'artisanat et une maison de la culture (Moore 2006 : 90). L'idée était de rendre ce domaine plus accessible et plus présent dans la communauté et de promouvoir la création artistique et littéraire, la production, la circulation et la diffusion de biens et de services culturels à l'échelle municipale. Toutefois, comme l'ont rapporté deux personnes interviewées, respectivement du département de la programmation culturelle du Ministère de la Culture et du CNCC, la crise des années quatre-vingt-dix est certainement venue ralentir la progression du développement du projet en raison du manque de ressources financières. Beaucoup de travail reste à faire afin de restaurer plusieurs maisons qui demeurent pour l'instant inactives en raison de leurs mauvaises conditions architecturales. (Entrevues, 4 août 2006, 11 septembre 2006).

L'importance des *casas de cultura* est mise sur la représentativité, dans les activités qu'elles développent, des manifestations culturelles qui sont présentes dans

le territoire couvert par la ou les dites maisons. Puisqu'il existe à Cuba une forte diversité culturelle qui varie en fonction des régions et même au niveau des villes et villages, chaque maison possède sa propre programmation culturelle. Toutefois, c'est à ce niveau que s'arrête leur autonomie. En effet, chacune d'entre elles doit présenter mensuellement aux directions municipales et provinciales de la culture, les résultats du mois (taux de participation populaire, etc.) et leur prochaine programmation mensuelle. De plus, chaque institut doit organiser un certain nombre d'activités systématiques liées à la danse, à la musique, à la littérature, aux arts plastiques et au théâtre qui doivent s'insérer dans les trois lignes fondamentales du système, c'est-à-dire des activités liées à la création, à l'appréciation et finalement à la promotion artistique et littéraire. Il est à noter que la division des domaines culturels est la même que celle proposée par le Ministère de la Culture. De plus, elles participent au développement de nombreux événements culturels à l'échelle municipale, régionale ou même nationale. L'objectif est également de diversifier au maximum la programmation afin de répondre aux intérêts d'un nombre considérable de citoyens.

Puisque la politique cubaine oblige tous les groupes artistiques à être sous la tutelle d'une institution gouvernementale, de nombreux groupes, voire la majorité sinon la totalité de ceux-ci, se retrouvent supervisés par les maisons de la culture situées dans leurs municipalités respectives. Ces dernières divisent en différentes catégories les groupes leur étant affiliés. Il existe donc au sein des *casas* trois types de groupes, soit les professionnels et les amateurs qui tous deux agissent à titre de reproducteurs de certaines manifestations de la culture populaire traditionnelle cubaine. Il existe également des groupes porteurs de traditions. La distinction est faite en fonction des critères suivants : les groupes porteurs de traditions sont ceux qui sont les détenteurs de la culture, les créateurs de la tradition qui est transmise de génération en génération entre des individus partageant des croyances, un savoir et des pratiques communes ; les reproducteurs (professionnels ou amateurs) sont ceux qui réinterprètent, diffusent et adaptent les performances des groupes porteurs (Boudreault-Fournier 2003 : 93-94). Bien que les deux types de groupes reproducteurs doivent, dans leurs fonctions, offrir des performances pour le public, les professionnels sont financés alors que les groupes amateurs ne le sont pas. Ces derniers peuvent toutefois bénéficier d'un espace de pratique qui peut leur être fourni ou encore de l'aide matérielle octroyée par les maisons de la culture.

Pour chaque catégorie artistique, le conseil national classifie les styles qui y sont rattachés. Par exemple, en ce qui concerne plus directement la culture afro-cubaine, les musiques liées aux religions populaires (yoruba, *bantú*, *arará*, *carabalí*, vodou haïtien) de même que les différentes variantes de *rumba* constituent deux des sept genres musicaux composant la musique populaire traditionnelle. Les cinq autres sont ceux d'antécédents hispaniques, d'origines caribéennes, les groupes de *conga* et de *comparsa*, ceux de son et ceux de pointe. En ce qui a trait à la danse, sont mentionnées celles qui constituent le folklore cubain, soit les danses campagnardes, les danses populaires, les yorubas, *arará*, *iyesá*, *congo*, *abakuá*, ou encore celles d'origine franco-haïtienne ou anglaise. Il est intéressant de noter que les différents genres de *rumba* ne sont pas directement mentionnés dans la section concernant la danse dans le pamphlet d'indications méthodologiques du CNCC, mais qu'elles sont considérées à l'intérieur des danses populaires. Il importe également de soulever que le terme « afro-cubain » n'est mentionné qu'à quelques occasions dans le document et qu'il se réfère aux danses liées aux religions d'antécédent africain. Nous remarquons toutefois une certaine confusion dans la classification des « styles » afro-cubains. La terminologie employée est variable (liés aux religions populaires, danses afro-cubaines ou l'utilisation directe du nom tel que yoruba). De plus, des termes se référant à la même chose sont utilisés : *abakuá/carabalí*, *congo/bantú*. Nous constatons qu'il y a clairement une fragmentation des éléments constitutifs de la culture qui sont répartis en diverses catégories, mais il semble en même temps qu'il y a un manque de consensus quant à l'appellation et la catégorisation de certaines composantes. Cela ne va sans rappeler ce que nous avons mentionné au tout début de ce travail quant à la problématique terminologique entourant la culture afro-cubaine. Cependant, même si nous soulevons cette confusion, la fragmentation du domaine culturel implique l'objectification de ses éléments constitutifs. Il va alors de soi que chaque objet soit bien défini, ce qui peut provoquer certains conflits entre les différents acteurs impliqués au sein des maisons de la culture.

En effet, le conseil national affirme que l'objectif premier de ces dernières est de :

« Protéger et stimuler le développement des expressions et manifestations de la culture populaire traditionnelle qui identifient le territoire, actualiser de manière systématique le registre de ces dernières, préserver leur *authenticité* et respecter leur dynamisme de

développement, et à la fois favoriser sa reconnaissance adéquate et sa diffusion. » (ma traduction et mon emphase)³⁶

La responsabilité revient donc aux promoteurs et aux instructeurs d'art, formés dans les écoles d'art de l'État, qui travaillent dans les maisons de la culture de juger ce qui est authentique par rapport à ce qui ne l'est pas. Lors de son travail de terrain dans la partie orientale du pays, Alexandrine Boudreault-Fournier soulevait un phénomène lié à cette quête d'authenticité de la part des autorités. Elle affirme que:

« Cultural bodies at the level of the community process a static vision of tradition and this may conflict with the desire of certain members to transform, maintain or adapt their performance. Cultural organs possess an idea of what tradition should consist of and the state promotes its stability and authenticity in order to solidify and confirm the expected image of what is composed the Cuban culture. » (Boudreault-Fournier 2004: 147)

Ces instructeurs d'art apparaissent alors comme de véritables intermédiaires qui tentent et doivent négocier entre des acteurs ayant plus souvent qu'autrement des visions contradictoires. En travaillant dans ce sens, il est évident qu'il y a une certaine réglementation du contenu des manifestations culturelles.

En voulant redonner la culture au peuple, les autorités prédéterminent ce qui devrait constituer la culture populaire traditionnelle cubaine et imposent un cadre aux artistes et écrivains cubains. Comme nous l'avons brièvement relevé au cours du chapitre précédent, la présentation des performances artistiques découlant du folklore cubain est devenue une véritable source financière pour le gouvernement. Parallèlement, la recherche d'exotisme et d'authenticité demeure l'une des principales motivations touristiques (Fernandes 2006 : 46-47). Conséquemment, la poursuite de l'authenticité dans la pratique des manifestations culturelles assure entre autres au gouvernement le maintien d'une clientèle touristique à l'affût d'un folklore « réel » et des capitaux qui en découlent, alors que dans la réalité, ces présentations diffèrent souvent de celles souhaitées ou pratiquées par les groupes lors d'un contexte distinct. Nous pourrions croire que cette réalité n'affecte que les lieux couramment fréquentés par les touristes, mais la réalité est que, dès l'entrée en jeu de groupes amateurs au sein des maisons de la culture, le système s'assure de les

³⁶ « Proteger y estimular el desarrollo de las expresiones y manifestaciones de la cultura popular tradicional que identifican al territorio, actualizar de forma sistemática el registro de éstas, preservar su *autenticidad* y respetar el dinamismo con que tienden a desarrollarse, y a la vez propiciar su adecuado reconocimiento y difusión. » (source: Consejo Nacional de Casa de Cultura 2005: 10).

préparer à de futures présentations touristiques. Un article apparaissant dans le feuillet publié par le Conseil National des Maisons de la Culture énonce que :

« Les centres provinciaux et les maisons de la culture connaissent, divulguent et complimentent ce qui est établi entre le Ministère de la Culture, l'Union des Écrivains et Artistes de Cuba et le Ministère du Tourisme, à propos des relations, des échanges et des présentations du mouvement des artistes amateurs *en fonction* du tourisme. » (ma traduction) (mon emphase)³⁷

Les groupes reproducteurs servent donc à assurer le maintien et la poursuite de manifestations culturelles qui, aux yeux de l'État, représentent la « véritable » tradition. Bien qu'une certaine flexibilité soit considérée et ce, tant et aussi longtemps que les promoteurs et instructeurs en jugent la pertinence, il est primordial pour ces derniers de « veiller à l'élimination de formes non-conformes à la tradition »³⁸.

3.3-Les maisons de la culture de la municipalité de Centro Habana

3.3.1-La municipalité de Centro Habana

La municipalité de Centro Habana est une des municipalités constituantes de La Havane et est située entre les municipalités de Habana Vieja et Plaza de la Revolución. Elle constitue la plus petite municipalité (3,42 km²) des quinze qui forment la province Ciudad de La Habana, mais demeure densément peuplée avec plus de cent cinquante mille citoyens. Elle se divise en cinq zones représentées par cinq conseils populaires, soit Cayo Hueso, Dragones, Colon, Pueblo Nuevo et Los Sitios. La municipalité de Centro Habana est souvent qualifiée de « marginalisée », car, d'une part, elle est affectée par de nombreux problèmes sociaux et, d'autre part, ses installations infrastructurelles sont plutôt désuètes. En effet, les niveaux de consommation et de trafic de drogue de même que celui des délits sont particulièrement élevés dans cette zone. On y retrouve également une forte quantité de mères monoparentales, de personnes âgées seules, de jeunes socialement désavantagés, de prostitués, etc. (Direction Municipale de la Culture de Centro Habana 2003 :17-18). De plus, la condition des édifices s'est grandement détériorée

³⁷ « Los Centros Provinciales y las Casas de Cultura conocen, divulgan y complimentan lo establecido en el convenio del Ministerio de Cultura, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Ministerio del Turismo, sobre las relaciones, intercambios y presentaciones del movimiento de artistas aficionados en función del turismo. » (Consejo Nacional de Casas de Cultura 2005: 41)

³⁸ « velar por la eliminación de formas desvirtuadas de la tradición » (Consejo Nacional de Casas de Cultura 2005 : 26).

au cours des vingt dernières années, entre autres, en raison du manque de fonds pour leur restauration. D'ailleurs, de nombreux édifices s'écroulent à chaque année ; on dit qu'environ quatre-vingts édifices s'écroulent par an principalement dans les municipalités de Centro Habana et de Habana Vieja, aggravant ainsi le manque de logements disponibles, ce qui constitue déjà un problème. Les conditions sanitaires du quartier reflètent les conditions des édifices : mauvais aqueducs, manque d'eau potable par endroit, accumulation de déchets, mauvais drainage des eaux pluviales ce qui provoque de nombreuses inondations et engendre la détérioration des édifices, etc. Ce n'est donc pas surprenant qu'une grande quantité de logements abritent plus d'une famille et que les *solares*³⁹ soient encore très nombreux. Selon les données des autorités municipales, en 2003, seulement 50% des habitations, tout genre confondu, était considéré en bonne condition, et se comptait par milliers le nombre de logements « irréparables » (Direction Municipale de la Culture de Centro Habana 2003 : 19). Avec la « période spéciale », la piètre qualité des installations a engendré la réduction des services communautaires (centres sportifs, récréatifs, cinémas, théâtres, etc.) (ibid).

Toutefois, cette municipalité demeure l'une des plus riches culturellement. Elle est reconnue pour son caractère festif et agit à titre d'hôte de nombreux festivals (entre autres le Festival de la *Rumba*). C'est également une municipalité très multiculturelle qui abrite d'ailleurs le quartier chinois de La Havane. Selon Arandia, 95% de la population de Centro Habana serait noire ou mulâtre (Arandia 2001 : 79). Lors d'une enquête effectuée par la Direction Municipale de la Culture auprès des citoyens, la *comparsa* et la *rumba* apparaissaient comme les deux traditions les plus liées à l'identité de la municipalité. D'ailleurs, quatre groupes de *comparsa* existent encore et participent à chaque année au carnaval havanais. Plusieurs personnalités liées au monde afro-cubain y ont également résidé ou y résident encore. Cette longue tradition artistique dans la municipalité peut sans doute expliquer en partie la poursuite de la ferveur locale quant à la *rumba* par exemple et la forte concentration de pratiquants des différentes religions afro-cubaines qui s'y retrouvent. En effet, une simple marche dans certains quartiers permet à l'observateur soucieux de déceler plusieurs traces qui indiquent la ferveur religieuse dans la municipalité (festivités et

³⁹ Grands immeubles construits autour d'une cour centrale dans lesquels de nombreuses familles cohabitent

rituels religieux, individus portant leurs *iddés*⁴⁰ ou *collares*⁴¹, *iyawó* déambulant, offrandes aux coins des rues, etc.). C'est donc pour sa relation avec les manifestations culturelles afro-cubaines que j'ai choisi d'explorer plus en profondeur la municipalité de Centro Habana. Cette dernière possède deux maisons de la culture et après avoir vérifié auprès des municipalités environnantes, il devenait évident que le travail effectué par les maisons de la culture de Centro Habana incluait fortement les manifestations culturelles afro-cubaines. Ce sont pour ces mêmes raisons que les projets communautaires dont il sera question dans les chapitres suivants sont également localisés dans cette municipalité (voir annexe 1, figure 2).

3.3.2-Les maisons de la culture de Centro Habana

La principale maison de la culture de Centro Habana est située dans le quartier Pueblo Nuevo et s'appelle Casa de Cultura Joséito Fernández (CCJF). Cette dernière est celle où la majeure partie des activités de la municipalité sont organisées et présentées puisque l'autre, située dans le quartier Los Sitios (CCLS), est, premièrement, beaucoup plus récente, et deuxièmement, beaucoup plus petite. Puisque dans chaque maison de la culture à travers le pays, différents types d'activités se doivent d'être organisées les deux maisons de la culture de Centro Habana offrent aux citoyens une diversité d'activités dans lesquelles jeunes, adolescents, adultes et personnes du troisième âge peuvent participer. À l'intérieur même de ces maisons, plusieurs cours sont offerts, allant du théâtre au chant à la danse à l'apprentissage d'un instrument de musique. Des ateliers de présentation de certains aspects culturels sont également présentés, par des professionnels ou via l'entremise de vidéos ou d'autres médias. Puisque les cinq divisions culturelles doivent être couvertes dans la programmation de ces centres, la danse, la musique, le théâtre, la littérature et le cinéma sont articulés dans le cadre d'activités distinctes (de promotion, création et appréciation) et offertes à différentes tranches d'âge. Les maisons organisent également couramment des activités qui incitent tous les citoyens à participer. À titre d'exemple, il y a à l'occasion des soirées thématiques lors

⁴⁰ Lorsqu'un individu reçoit le rituel de couronnement (faire son saint/*asiento/hacerse santolkari ocha*), qui lui donnera au bout d'un an le titre de *santero*, il reçoit un bracelet fait de billes de couleur qui varient selon l'*orisha* qui agit à titre de père de la personne. Le bracelet porte le nom d'*iddé*. Il doit être porté lors de la première année suivant le rituel, mais peut l'être également par la suite selon la volonté des individus le détenant.

⁴¹ Lorsqu'un pratiquant reçoit un *orisha* ou qu'il fait son saint, il reçoit des colliers sacrés, également faits de billes colorées.

desquelles toute la population est invitée et où sont présentés différents numéros mettant en valeur la danse, la musique, le théâtre, la littérature, etc., par des groupes ou individus affiliés aux maisons (via des cours, ou en tant que groupe/soliste). Il y a également des carnavals inter-municipalité, des spectacles dans les parcs, et autres événements festifs du genre. Le programme est affiché sur babillard à l'entrée des deux *casas* ce qui permet à la population d'être tenue au courant du déroulement hebdomadaire. Tous les groupes affiliés aux maisons de la culture participent aussi à l'occasion à des événements culturels ou scientifiques à l'échelle provinciale et dans certains cas, même à l'échelle nationale. En effet, les maisons de la culture s'affairent fréquemment à la gestion et au déroulement des festivités culturelles (qui touchent leur municipalité) organisées par le Ministère de la Culture ou par d'autres institutions gouvernementales. Cela permet, entre autres, aux groupes affiliés aux maisons (*Quatro Vientos*, *Aburemi*, *Oyú Obbá* pour en nommer que quelques-uns), d'être présentés à des publics variés.

À l'intérieur de ce répertoire d'activités, nous en retrouvons plusieurs qui sont liées aux manifestations culturelles afro-cubaines. En combinant la CCJF et la CCLS, nous constatons que des cours de percussions, de danse et de chant afro-cubains figurent au programme. Ce sont la *rumba* et les danses yorubas qui sont enseignés bien qu'à l'occasion ceux liés au *palo monte* y sont inclus. S'il en ait ainsi, c'est principalement parce que le désir de toucher aux autres danses afro-cubaines n'a pas été manifesté par la population et parce que la *santería* est la religion la plus pratiquée à l'échelle municipale. À la CCJF, le mercredi, dans le cadre du rendez-vous « *Se baila así* », des cours de danses sont proposés sur les différents styles composant le folklore cubain (la *rumba* et les danses yorubas figurent à la liste). De plus, à la même *casa*, chaque deuxième samedi du mois est organisé « L'après-midi du folklore » lors duquel la *rumba* et les danses et chants yorubas sont une fois de plus à l'honneur et où des groupes artistiques performant pour le public. Ces spectacles sont généralement présentés sur la terrasse avant de la maison par les groupes professionnels ou amateurs qui sont sous la supervision des maisons de la culture de la municipalité ou parfois de municipalités avoisinantes. Dans le cas de telles présentations, le public est composé de toutes personnes qui souhaitent y assister et des passants qui s'y arrêtent (la terrasse fait face à la rue). Il s'agit d'un espace offert aux citoyens pour se divertir et peut-être découvrir, dans certains cas,

un aspect de leur culture avec lequel ils ne seraient pas familiers. À la maison de la culture Los Sitios, des cours de percussion sont offerts, de même que des cours de danse où la *rumba* et les danses liées aux religions afro-cubaines figurent encore une fois au programme. Un des aspects les plus intéressants de la maison de Los Sitios est la présence d'un groupe de jeunes, allant de cinq à quinze ans environ, dénommé *Los Criollitos* qui gravitent fortement dans l'univers afro-cubain, dans le sens où ils apprennent et étudient à la fois, la *rumba*, les danses yorubas (et *bantú* à moindre échelle), les chants religieux et leurs significations, doivent à l'occasion effectuer des recherches sur les différents *orishas* afin de comprendre ce qu'ils exécutent, etc. Les enfants se rencontrent généralement les lundi et mardi soirs dans la pièce principale de cette maison où les cours ont lieu. Le groupe est à la fois composé de danseurs et de musiciens et tous les jeunes doivent apprendre les chants. L'instructeur consacre donc son temps en alternant entre les danseurs et les musiciens et ceux qui présentent plus de difficulté. Il n'était pas rare de constater lors de cours ou d'ateliers que certains parents prenaient part aux activités, mettant au service de tous leurs connaissances. Dans le même ordre d'idée, il arrivait parfois que des résidents laissent savoir à l'instructeur qu'une festivité religieuse allait avoir lieu à leur domicile, et que les jeunes étaient invités à y participer. Lors de mon entretien avec l'instructeur d'art de la maison Los Sitios, ce dernier a soulevé à de multiples reprises l'importance de maintenir les traditions afro-cubaines déjà si bien implémentées dans une zone comme Los Sitios. Il ajoutait qu'à son arrivée dans le quartier, les gens improvisaient des *rumbas* dans les rues, que la forte majorité des habitants de la zone couverte par la maison de la culture étaient impliqués dans une ou plusieurs religions afro-cubaines. Par conséquent, il se donnait comme objectif de redonner cette culture aux enfants du quartier, ce qui a entre autres donné naissance au groupe *Criollitos*. Il cherche à faire d'eux avant tout des personnes cultivées qui comprennent l'environnement dans lequel ils vivent et les raisons à la base d'une telle manière de danser ou de jouer des instruments. En effet, l'apport africain va certainement au-delà d'un cadre bien précis limité par le terme afro-cubain, mais constitue une des bases qui permettent de mieux comprendre la culture cubaine dans son ensemble. L'instructeur mentionnait également qu'il avait beaucoup échangé avec des religieux âgés vivant dans le quartier puisqu'il considérait que c'était eux qui détenaient le plus de connaissances et qu'en retour il leur apportait le côté artistique de la religion en leur enseignant les chants, les danses. Il y a également

présence d'un groupe de jeunes semblables à la CCJF qui forment une *comparsa* à thématique afro-cubaine.

Certains éléments expliquent l'importance de ces manifestations religieuses au sein des *casas* de Centro Habana. Premièrement, la ferveur religieuse dans cette population, nous l'avons déjà soulevée, est très forte. Les maisons de la culture se doivent d'être représentatives des manifestations culturelles répertoriées sur leur territoire. D'ailleurs, si elles connaissent un certain succès, c'est principalement parce que les citoyens décident de prendre part à leurs activités. À ce propos, les deux instructeurs d'art interviewés ont émis un discours clair quant à l'importance de répondre aux besoins et aux demandes de la population. C'est suite aux pressions populaires que de nouveaux cours ou ateliers sont offerts par les maisons. C'est justement à ce niveau que se démarque l'interrelation qui existe entre les deux agents sociaux en jeu ici. Il convient pour chacune des maisons de la culture de susciter un intérêt auprès de la population, en tentant d'y apposer un certain cadre qui correspond aux visées de l'État et au modèle préétabli par le CNCC. La pression populaire en ce qui a trait aux manifestations afro-cubaines est, d'après mon expérience de terrain, assez forte dans la municipalité. Lors d'un spectacle ayant eu lieu dans le cadre des « après-midi du folklore » à la maison de la culture Joséito Fernandez, la déception du public était palpable lorsqu'un groupe étant venu présenter un spectacle de *rumba* a choisi d'ouvrir son spectacle avec de la salsa.

Dans le cas des deux maisons de la culture, les instructeurs d'art en charge des activités à caractère afro-cubain ont été formés dans les écoles d'art créées par l'État et tous deux ont reçu des formations liées au domaine culturel afro-cubain. Dans le cas de l'institutrice d'art de la maison de la culture Joséito Fernandez, cette dernière a effectué ses études à différentes institutions et se caractérise aujourd'hui comme spécialiste en culture afro-cubaine. La *comparsa*, les différents styles de *rumba*, les danses liées à la *santería*, au *palo monte*, à la secte *abakuá* et à la religion *arará* représentent son domaine de connaissance. En ce qui concerne l'instructeur de la maison Los Sitios, il a quant à lui suivi une formation en danse folklorique, en percussion folklorique de même qu'en danses populaires cubaines (entrevues 7 octobre 2006 et 11 octobre 2006). Ce dernier est lui-même *santero* depuis son enfance et a grandi au sein d'une famille très *santeral*, c'est-à-dire très impliquée

dans la *santería*. L'institutrice de la CCJF n'est pas pratiquante, mais dit être entourée de beaucoup personnes gravitant dans cet univers religieux.

Face à ces constats, il apparaît que la pratique religieuse personnelle ne soit pas un pré-requis à l'enseignement des éléments musicaux et de danse provenant des religions afro-cubaines. Toutefois, la *santería*, au même titre que les autres religions d'antécédents africains, sont des religions « vécues » qui dépassent le spectre de la doctrine pour être vécue et mise en pratique dans le quotidien des croyants. C'est d'ailleurs de cette manière que l'approfondissement des connaissances du système religieux s'effectue (voir par exemple Atwood Mason 2002). De plus, lors d'un entretien avec un membre du personnel du CNCC, on m'a clairement spécifié que le thème de la religion n'était pas abordé dans les maisons de la culture puisque cela n'était pas d'ordre gouvernemental. Qu'est-ce qui explique alors le fait qu'il y ait, via les maisons de la culture, une transmission d'un savoir qui découle d'une pratique religieuse ? Ces exemples démontrent comment la transformation du domaine culturel afro-cubain a impliqué « la culturisation » des manifestations religieuses, qui sont désormais perçues en termes artistiques. Nul besoin d'être *santero* pour entreprendre des cours qui nous permettrons d'effectuer la danse particulière d'une déité afro-cubaine. Parallèlement, cela implique que les modèles enseignés soient ceux qui proviennent des écoles d'art et par conséquent qu'ils découlent de la naturalisation de ces phénomènes culturels. De plus, cela permet de mettre en lumière les transformations engendrées par l'institutionnalisation de certaines manifestations culturelles. En effet, si l'on porte notre regard sur les méthodes de transmission du savoir, nous constatons qu'elles dépassent le spectre de la sphère privée (transmission générationnelle) pour aussi introduire celui de la sphère publique.

3.4-Conclusion

Les maisons de la culture représentent donc un exemple de ces nouveaux espaces d'interrelation entre le gouvernement et le populaire. Elles permettent à la fois l'expression créatrice des participants, leur participation et détermination du domaine culturel, et leur apprentissage. À voir les gens, surtout les jeunes, qui participent aux activités organisées et l'augmentation de la participation populaire au cours des ans, il devient clair que ces maisons remportent un certain succès, car elles

permettent non seulement à la population d'avoir un sentiment de participation dans les processus culturels, mais elles lui permettent aussi de se divertir gratuitement. En effet, de nombreux endroits auparavant fréquentés par les cubains, sont devenus de véritables repères touristiques et les frais d'entrée, bien qu'ils soient dans la plupart des cas payables en pesos cubains pour les cubains (et en pesos convertibles pour les touristes), limitent de plus en plus leur accès. Comme nous l'avons mentionné, de véritables efforts sont effectués au sein des maisons pour répondre aux demandes d'un nombre considérable de citoyens, sans lesquels elles ne sauraient fonctionner. En contrepartie, elles imposent des limites générées, entre autres, par des intérêts touristiques. Il y a imposition de limites par la catégorisation des manifestations artistiques bien définies qui énoncent les paramètres à respecter pour les groupes artistiques. Paradoxalement, ce désir de préservation de manifestations « authentiques » et bien définies s'opposent à la définition que le CNCC donne de la culture populaire traditionnelle :

« La culture populaire traditionnelle se définit comme l'ensemble des valeurs et expressions de l'identité que le peuple préserve et crée afin de répondre à ses nécessités, sa consommation et son divertissement, c'est un phénomène dynamique qui emploie principalement comme voies de transmission l'oralité, l'imitation ainsi que d'autres formes. » ⁴² (ma traduction)

Nous pouvons supposer que cette réglementation n'atteint pas toutes les manifestations culturelles et artistiques de la même façon. En effet, la culture afro-cubaine est désormais marchandisée pour la vente aux touristes comme résultat de l'appétit du marché global pour tout ce qui est « différent » (Fernandes 2006 : 11). Parallèlement, ce système met pourtant en valeur une culture autrefois dénigrée ; il augmente par le fait même sa visibilité et sa diffusion au sein de la population. Ne peut-on pas alors débattre le fait que cette institutionnalisation de certains éléments culturels n'agit pas du même coup pour sa reconnaissance ? Plusieurs personnes s'épanouissent à travers les danses et chants afro-cubains et beaucoup de groupes ont ainsi pu se faire connaître du public. De plus, cela crée un certain enthousiasme au sein d'une partie de la population qui voit en ce « service » un accès à une possible professionnalisation de leurs talents, même si cela n'est pas le but premier des

⁴² « La Cultura Popular Tradicional se define como el conjunto de valores y expresiones de identidad que el pueblo preserva y crea para dar respuesta a sus necesidades, consumo y disfrute, es un fenómeno dinámico y emplea fundamentalmente como vía de transmisión la oralidad, la imitación y otra forma. » (Source: Consejo Nacional de Casas de Cultura 2005 : 18).

maisons de la culture. Ces maisons répondent donc à des intérêts qui proviennent à la fois de la population et de l'État.

Au cours de ce chapitre, nous avons posé notre regard sur le système des maisons de la culture en insistant davantage sur leur fonctionnement général. Afin de donner une vision plus concrète de leur signification au niveau municipal, nous nous sommes concentrés sur les deux maisons localisées à Centro Habana qui incluent dans leurs programmes les manifestations culturelles afro-cubaines. Il convient désormais d'orienter notre recherche sur des groupes/organisations/instituts qui parlent de manière beaucoup plus directe au nom de la culture afro-cubaine. Cela nous permettra de voir comment cette dernière est articulée en fonction des intérêts et objectifs de divers acteurs sociaux qui, à leur tour, participent à l'augmentation de sa visibilité. Nous souhaitons donc opter maintenant pour un regard plus localisé que celui présenté précédemment.

Chapitre 4 : La musique et la danse et la reconfiguration du domaine culturel

Au cours des chapitres 2 et 3, nous avons soulevé le travail d'institutions qui se dédient à l'étude, à la diffusion et au maintien du domaine culturel dans son ensemble, dans lequel sont incluses certaines manifestations culturelles afro-cubaines. Toutefois, il existe aussi une série de groupes/organisations/individus dont le travail repose principalement et se fait au nom de la culture afro-cubaine. À l'intérieur des deux chapitres qui suivent, l'espace leur sera accordé. Par contre, pour des raisons structurelles, nous avons choisi de diviser ces groupes/organisations/individus en fonction des manifestations culturelles afro-cubaines qui sont prédominantes dans leur travail. Notre intérêt quant à ces organisations est de découvrir comment certaines manifestations sont sélectionnées et diffusées comme représentatives de la culture afro-cubaine. Il s'agit également de porter notre attention aux différents types de clientèles qui interagissent avec celles-ci. Il convient en effet de porter notre attention sur l'existence de plusieurs sphères publiques.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur des groupes qui ont au cœur de leur projet la musique et la danse. Au cours du chapitre suivant, ce sera les groupes plus affiliés au domaine religieux qui seront soulevés. Toutefois, il importe de préciser de nouveau que ces diverses manifestations ne sont pas indépendantes les unes des autres, mais qu'elles font partie d'un même ensemble qui constitue un aspect du domaine culturel cubain. Cette division ne signifie pas non plus que les groupes présentés dans les deux chapitres se restreignent uniquement aux manifestations pour lesquelles nous les avons classifiées. Dans cette quatrième section, nous présenterons le *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* (CFNC), un des acteurs les plus importants dans la diffusion nationale et internationale du folklore cubain. Nous porterons cependant une attention particulière au *Gran Palenque del Vedado* du CFNC. Par la suite, les activités déployées par le *Callejón de Hamel* seront explorées et notre intérêt sera dirigé principalement aux dimanches de la *rumba*. Avant d'entamer plus directement la discussion sur ces deux organisations, nous souhaitons présenter les caractéristiques générales de la *rumba* et des danses et chants yorubas. Cet espace a comme prétention de permettre une meilleure compréhension des éléments qui sont au cœur du CFNC et du *Callejón de Hamel*, mais il ne constitue en aucun cas le point central de ce chapitre.

4.1-*Rumba*, danses et chants yorubas

La musique et la danse sont au cœur même de la culture afro-cubaine. Non seulement sont-elles intimement liées à toutes les religions de descendance africaine, mais elles constituent également un espace important de la culture nationale cubaine. C'est avec l'arrivée des esclaves que s'est progressivement transformé le panorama musical de l'île puisqu'à partir de ce moment, une multitude d'instruments musicaux, pour la plupart des tambours provenant des quatre groupes ethniques africains fondamentaux venus à Cuba (*yoruba*, *bantú*, *ewe-fon* (appelé *arará* à Cuba) et *carabali*), ont fait leur entrée dans le paysage musical cubain (Neira Betancourt 2005 : 10). Les instruments découlant des cultures haïtienne et jamaïcaine l'ont également fortement agrémenté. Fernando Ortiz rapportait que :

« La musique afro-cubaine est sans aucun doute cubaine, de cubanité totale ; mais qui étudie d'un point de vue historique ou ethnographique la musique cubaine {...} ne pourra omettre l'utilisation d'une nomenclature appropriée dans laquelle ressort l'afro-noir qui est presque toujours en elle (la musique) et qui lui a donné ses teintes, ses courbes et sa chaleur» (Fernando Ortiz 2001 : 14)⁴³ (ma traduction).

4.1.1-La *rumba*

La *rumba* (voir annexe 2, figure 3) est un style musical qui s'est développé majoritairement en milieu urbain. En effet, suite à l'abolition de l'esclavage, une forte quantité d'afro-cubains s'est dirigée vers les villes afin de s'y installer. Faisant partie, pour la plupart, de la classe sociale la plus pauvre, nombreux sont ceux qui se sont établis dans les *solares* où cohabitaient donc une forte majorité d'africains de toutes les ethnies. Dans les cours communes de ces *solares*, des fêtes ont commencé à avoir lieu lors desquelles tous les individus y intégraient leurs styles et coutumes musicales (Neira Betancourt 2005 : 57). Le mélange de ces traits culturels divers, présentés hors de leurs contextes religieux respectifs, ont tranquillement forgé la *rumba* qui est alors apparue comme un style musical à caractère profane (ibid). Traditionnellement, la fête *rumbera* impliquait une multitude d'activités, telles que la préparation de nourriture, la danse, les chants, auxquelles allaient participer les voisins invités du *solar* ou du quartier (Acosta 2004 : 40).

⁴³ « La música afrocubana es indudablemente cubana, de plena cubanía; pero quien estudie desde un punto de mira histórico o etnográfico la música cubana {...} no podrá prescindir una nomenclatura apropiada mediante la cual pueda significarse lo afronegro que casi siempre hay en ella y que le dio sus tintes, sus curvas y sus calores.» (Ortiz 2001: 14).

Plusieurs variantes de *rumba* existent encore aujourd'hui alors que d'autres ont disparues. Celles qui sont encore d'actualité sont la *rumba* de temps d'Espagne, le *yambú*, le *guaguancó*, la *columbia* et la *jiribilla* qui est une variante de la *columbia*. Bien que par le passé il n'y ait pas eu d'ensembles spécifiques d'instruments pour la performance *rumbera*, de nos jours, deux types semblent prédominants. Le premier est formé par un idiophone, accompagné de claves, de *catás*, de caissons chinois, de maracas et parfois de *guiros* en plus de trois caisses de bois de tailles différentes alors que le deuxième, consolidé autour des années 1950 est composé de trois tambours (*tumbadoras*) de tailles variées, et des mêmes instruments d'accompagnement mentionnés dans le premier cas (Neira Betancourt 2005 : 57-58). La différence entre les styles de *rumba* se situe à la fois dans les instruments utilisés (soit les caisses, soit les tambours), dans le rythme, dans l'exécution de la danse⁴⁴ et dans les paroles.

Plusieurs auteurs, dont Acosta, considèrent que la *rumba* est le genre populaire développé à Cuba le plus fortement attaché à des racines africaines (Acosta 2004 : 54). Bien que ses influences soient majoritairement *bantú*, on y retrouve un clair apport yoruba et *abakuá*, ce qui pousse certains auteurs à considérer ses origines dans le « folklore de plantation »⁴⁵ (Acosta 2004 : 55-56). La *rumba*, terme aussi utilisé dans le langage populaire pour faire référence à une fête, constitue encore de nos jours une occasion pour les gens d'un quartier de se recueillir et de célébrer. Plusieurs lieux à La Havane offrent des performances publiques de *rumba*, mais elles demeurent tout aussi présentes au sein des foyers privés.

4.1.2-Les chants et les danses de la *santería*

Tenter de faire une description complète de la musique, des chants et des danses de la *santería* (voir annexe 2, figure 4) s'avère particulièrement ardu en raison de la complexité du système religieux auquel ils sont rattachés. En raison de la diversité des rituels/festivités et donc de la diversité des manifestations musicales et

⁴⁴ *yambú* : hommes et femmes dansant indépendamment, danse lente et mimique ; *guaguancó* : en couple, l'homme tente de posséder la femme ; *columbia* : exécutée par les hommes, mouvements très acrobatiques rappelant la gestuelle des danses *abakuá*

⁴⁵ Expression utilisée par Roger Bastide pour signaler le mélange des nombreuses cultures africaines en Amérique. Cela fait référence aux manifestations culturelles, de diverses origines, des esclaves africains dans leurs campements.

de danse qui y sont liées, nous tenterons ici, dans l'espace restreint que nous dédions à la compréhension de ce que constitue cet ensemble, d'en donner une image globale.

Tout d'abord, la *santería* est un système magico-religieux qui repose sur un panthéon de déités, appelées *orishas*. Chacune d'entre elles représente une force surnaturelle, en plus de posséder une multitude de caractéristiques qui lui sont propres (couleurs, chiffres, préférences alimentaires, personnalité, etc.) (voir annexe 5). Ces déités peuvent influencer la vie de tous les jours, que ce soit en bien ou en mal : il importe donc aux croyants de s'assurer de garder leurs bonnes grâces en leur offrant des cérémonies rituelles, des offrandes, etc. (Balbuena Gutiérrez 2003 : 30). Les cérémonies rituelles/festivités liées à la *santería* sont très diverses et répondent à différentes motivations⁴⁶, bien que, dans tous les cas, il s'agisse de rendre honneur à un ou à plusieurs *orishas*. Certaines cérémonies/festivités ont un caractère plus sacré, plus secret et impliquent la présence de nombreux religieux ayant des fonctions distinctes, alors que d'autres, ont un caractère plus public et dans lesquelles participent à la fois initiés et non-initiés. Presque tous les actes rituels sont accompagnés ou suivis de musique et/ou de chants/prières qui, dans la grande majorité des cas, sont prononcés en langue yoruba. Bien que l'aspect musical du système religieux repose sur une série d'instruments musicaux, ce sont principalement les tambours *batá* qui sont reconnus comme l'ensemble musical le plus sacré (Neira Betancourt 2005 : 50). Cet ensemble est composé de trois tambours de tailles différentes, un petit nommé *okónkolo*, un moyen appelé *itótelo* et un gros, *iyá*. Ce sont des tambours à deux membranes qui se jouent avec les mains et qui sont généralement installés de façon horizontale sur les genoux des joueurs (Ortiz 2001 : 312). Ces tambours sont sacrés puisqu'ils possèdent en eux une divinité secrète, *Aña*, et c'est *Changó* (divinité du feu, du tonnerre, de la musique) qui est le maître des tambours (Balbuena Gutiérrez 2003 : 65). Ceux-ci doivent être consacrés lors d'un rituel au même titre que les musiciens qui s'exécutent sur les *batá* avec *aña*, qui reçoivent alors le nom de *omoaña* (Balbuena Gutiérrez 2003 : 63). Il existe sur l'île

⁴⁶ Les motivations derrière l'organisation d'une festivité religieuse sont nombreuses. Il peut s'agir par exemple, d'une fête qui s'insère dans un rituel d'initiation. Les cas les plus courants sont : lors du jour du milieu au cours du rituel de l'*asiento*, lors de la présentation de l'*iyawó* aux tambours *batá*, pour célébrer l'anniversaire d'un individu en tant que *santero* ou encore pour célébrer le jour de commémoration de l'*orisha* (chaque *orisha* possède une ou plusieurs dates). Les autres motifs les plus courants sont liés à des demandes faites par les *orishas*, à des promesses des croyants envers ceux-ci ou encore pour demander pardon lorsqu'une erreur, un non-respect, est commise envers les déités ou une personne initiée depuis plus longtemps que le repentant (Balbuena Gutierrez 2003 : 37-39).

une quantité limitée, quoique de plus en plus nombreuse, d'ensembles de tambours *batá* consacrés. Toutefois, il en existe aussi qui n'ont pas été consacrés et qui se dénomment *aberikulá* et qui peuvent être utilisés pour certains rituels/festivités uniquement (Balbuena Gutiérrez 2003 : 65). La même chose s'applique aux joueurs non-consacrés qui prennent alors le nom de *olubatá* (Ortiz 2001 : 312). Ces tambours sont utilisés lors des cérémonies les plus sacrées, mais il existe toute une série de fêtes religieuses qui ne les requiert pas, lors desquelles d'autres instruments peuvent être utilisés (*bembés*, *güiros*, caisses, etc.).

Chaque *orisha* possède une série de pièces musicales (*toques*) qui lui sont propres. Il existe également une quantité de *toques* destinés à plusieurs *orishas* à la fois (Balbuena Gutiérrez 2003 : 63-64 ; Ortiz 2001 : 221). Ces *toques* peuvent être accompagnés de chants/prières ou non selon la nature de la festivité rituelle ou encore des instruments utilisés. C'est l'*akpwón* qui détient un rôle fondamental en ce qui concerne les chants/prières, car c'est lui qui les mène : il agit à titre de chanteur principal. Les gens présents répondent en cœur à son appel en chantant à leur tour. Ces chants font allusion à la mythologie, à des actions ou encore à la personnalité de un ou des *orishas* vénérés (ibid). Dans le même ordre d'idée, chacune des déités possède une série de danses qui lui sont propres et constituées par un enchaînement de pas qui permettent d'identifier l'*orisha* en question (Balbuena Gutiérrez 2003 : 70). Il existe une fois de plus des pas communs réalisés pour toutes les divinités (Balbuena Gutiérrez 2003 : 129). Les danses constituent un moyen d'établir la communication avec les *orishas*, au même titre que la musique et les chants qui leur sont dédiés. Elles constituent également la voie fondamentale par laquelle peut s'établir l'état de possession par un *orisha*. Lorsque cela se produit, la personne possédée voit alors sa personnalité substituée par celle de la déité qui se manifeste dans son corps et qui cherche à s'exprimer plus directement avec les personnes présentes (Balbuena Gutiérrez 2003 : 130). De plus, chaque déité possède un costume caractérisé par ses couleurs et certains de ses attributs. Ces costumes sont utilisés dans diverses cérémonies ou festivités telles que celles ayant lieu au cours de la journée du milieu du rituel de l'*asiento*⁴⁷ ou encore lors de la présentation aux

⁴⁷ Lors de ce rituel d'une durée de sept jours, la personne est couronnée par son *orisha* de tête, c'est-à-dire qu'on « insère » dans sa tête l'*orisha* qui agit à titre de « parent » pour elle (qui aura été déterminé auparavant). La personne devient donc fils ou fille de ce dernier et deviendra *santero/santera* un an après l'initiation. Au cours de la deuxième journée de ce rituel, nommée la journée du milieu, une fête

tambours *bata*⁴⁸. Finalement, lorsqu'une personne est possédée, on la revêt du costume caractérisant l'*orisha* qui est monté en elle (Balbuena Gutiérrez 2003 : 55).

Dans la courte description qui vient d'être présentée, l'emphase a été mise sur la musique, les chants/prières et les danses dans un contexte de festivités religieuses, car c'est principalement de ces événements que sont inspirées les présentations publiques mettant de l'avant ces manifestations artistiques. Il existe des variantes dans les musiques, chants, danses qui caractérisent chaque type de festivités rituelles bien que la base soit généralement la même. Par exemple, les danses vont être exécutées plus ou moins rapidement ou encore avec des positions corporelles divergentes selon la nature de la fête et par conséquent, des instruments utilisés. Les chants peuvent, quant à eux, varier selon la nature des instruments ou encore du caractère plus ou moins sacré de la cérémonie.

4.2-Le Conjunto Folklórico Nacional de Cuba

Le CFNC est fondé en mai 1962 par Rogelio Martínez Furé et le danseur et chorégraphe mexicain Rodolfo Reyes Cortes. Comme nous l'avons déjà soulevé, dans les années soixante, le nouveau gouvernement a cherché à intégrer la culture populaire dans le projet révolutionnaire afin de marquer une distinction entre l'appui à la culture élitiste qui avait caractérisé la période pré-révolutionnaire. C'est dans ce courant qu'est créé le CFNC, première institution artistique financée par l'État, parallèlement aux études de plus en plus nombreuses sur le folklore cubain et le développement de d'autres institutions culturelles. Moore rapporte que, bien que l'objectif général du CFNC était d'offrir un espace de recherche et de diffusion du folklore cubain dans son entier, son objectif principal était de mettre en scène les expressions artistiques afro-cubaines et d'éduquer la population quant à leur beauté et complexité (Moore 2006 : 185). Certes, ce projet impliquait la sélection de certaines manifestations culturelles populaires, considérées, par les administrateurs, comme légitimes d'être reconnues en tant qu'éléments du folklore national. Il semble d'ailleurs que cette sélection de certains éléments afro-cubains dans le « folklore

est organisée lors de laquelle on rend hommage aux *orishas* tout en saluant le nouveau né (on dit que l'individu initié renaît). L'initié porte, tout au long de cette journée et de celles qui suivront alors qu'il est reclus dans la pièce sacrée, le costume de son *orisha* de tête.

⁴⁸ Au cours de l'année suivant le rituel de l'*asiento*, l'*iyawó* doit être présenté aux tambours *bata* consacrés en exécutant face à ceux-ci les danses spécifiques de son *orisha* de tête. Il doit également, lors de cette occasion, porter le costume de cette déité.

national » se soit inséré dans un processus relativement moderne, engendré dans la période pré-révolutionnaire par les écrits de certains auteurs, dont Fernando Ortiz, et qui s'est, par la suite, vu renforcer avec la révolution de 1959 et le contexte des années quatre-vingt-dix.

Pour reprendre les mots de Armando Jaime, responsable des relations publiques et directeur artistique du CFNC, l'institution est créée afin de rendre justice au folklore cubain qui, au cours de l'histoire, a toujours été déprécié, perçu comme quelque chose de marginal (entrevue 20 juillet 2006). L'idée au cœur du projet était de créer un groupe théâtral et de danse qui pourrait présenter au peuple le folklore national, en y appliquant toutefois les outils les plus modernes liés aux arts de la scène. Cela impliquait du même coup que certains de ces traits, popularisés par leur diffusion, allaient acquérir un statut national. Parallèlement, cette mise en scène allait entraîner une transformation de ces manifestations.

En 1962, entre sept et huit cents personnes, artistes inspirés du folklore d'antécédent africain, hispanique et/ou euro-asiatique et pour la majorité pratiquants des religions populaires, se présentent à une convocation publique organisée par l'institution, lors de laquelle les meilleurs danseurs et musiciens sont sélectionnés pour former l'« ensemble folklorique de Cuba ». Les chants et danses liés aux diverses religions populaires, mais principalement à la *santería*, commencent alors à être mis en scène et présentés au public. À la même époque est créée l'École Nationale d'Art (ENA) et s'ensuit un travail parallèle entre les deux institutions. À partir de 1976, plusieurs jeunes de l'ENA, détenant une formation professionnelle en musique ou en danse, sont incorporés au CFNC dans le but de recevoir l'« essence » des pratiquants qui offrent des performances. Les professionnels apportent donc la technique et reçoivent en échange cette essence, cette connaissance des religieux qui la détiennent de leurs expériences vécues dans le quotidien. D'ailleurs, par la suite, plusieurs de ces pratiquants ont été invités à aller présenter leurs connaissances à l'ENA. Cet ensemble folklorique a et est toujours composé par des gens de grande renommée dans l'univers artistique afro-cubain. Par exemple, Lázaro Ross, un des *akpwóns* les plus reconnus de Cuba, a longtemps fait partie de la troupe. L'ensemble offre des performances théâtrales deux fois par année et parcourt le monde entier selon les invitations des pays étrangers. Armando Jaime m'a rapporté que le groupe a

offert des présentations sur les quatre continents et qu'à l'époque de l'union soviétique, il a été très présent dans les pays de l'Est. Il ajoutait aussi que plusieurs obstacles se sont présentés aux cours des années, des manifestations anti-castristes par exemple, mais que la très bonne réputation de la troupe lui a permis d'être sollicitée depuis son tout début.

Un autre aspect intéressant du *Conjunto* est qu'il offre deux fois par année un laboratoire, dénommé FolkCuba, lors duquel, étrangers et cubains peuvent suivre des cours, moyennant des frais bien évidemment, de différentes manifestations de danse et de musique composant le folklore cubain (voir annexes 3 et 4).

Toutefois, l'aspect qui m'intéressait le plus dans le cadre de ma recherche était les activités qui se déroulent dans la cours adjacente à l'édifice principal du CFNC. Cette cour se nomme *Gran Palenque del Vedado*⁴⁹ depuis 1997. Depuis la fondation de l'institution, cette cour a servi comme site à de nombreuses activités. En effet, ce lieu a été et est toujours utilisé pour des lancements de livres liés à la thématique folklorique, ou encore pour l'exposition d'artistes divers qui gravitent via leurs œuvres, qu'elles soient de nature littéraire ou plastique, dans ce domaine. De plus, en raison des nécessités économiques de plus en plus évidentes dans les années quatre-vingt-dix, la haute direction du Ministère de la Culture (auquel appartient le CFNC), a proposé de servir de la nourriture telle qu'elle est élaborée dans les contextes religieux de la *santería*⁵⁰. Les plats étaient donc servis par des religieux vêtus de blancs, portant leurs colliers et bracelets sacrés. Sur la vaisselle utilisée pour servir la nourriture et les boissons, il y avait des signatures provenant des religions

⁴⁹ Il est intéressant de s'arrêter un instant au nom donné à cet espace. Un *palenque* comme nous l'avons déjà dit, est le nom qui a été donné aux espaces où les esclaves ayant fui le campement esclavagiste se regroupaient. Jaime m'a raconté que ce nom avait été donné à la cours du CFNC, car depuis le début de son utilisation pour diverses activités, les autorités de l'institution doivent se « battre » avec les voisins qui trouvent indésirables et nuisibles les activités qui y ont lieu. De plus, le quartier Vedado, qui fait partie de la municipalité Plaza de la Revolución, est historiquement reconnu pour ses mesures quelque peu ségrégationnistes envers les noirs à l'époque précédant la révolution de 1959. En effet, de nombreux lieux publics dans ce quartier interdisaient l'accès aux noirs. La population n'est donc pas majoritairement noire, comme c'est le cas dans Centro Habana par exemple. Le mot Vedado signifie d'ailleurs en espagnol fermé/interdit. Le nom de *Gran Palenque del Vedado* fait donc référence à ce lieu isolé dans un quartier peu favorable à sa présence (entrevue 20 juillet 2006). Il est intéressant d'ajouter que lorsque j'ai contacté les maisons de la culture du Vedado afin de savoir s'il y avait présence ou non d'activités touchant les manifestations afro-cubaines, on m'a répondu qu'il y en avait très peu, que les gens du quartier n'y étaient pas vraiment intéressés et qu'il y avait toujours le CFNC si ça les intéressait.

⁵⁰ La nourriture constitue un élément central des rituels/festivités religieux. Il est à noter que chaque *orisha* a ses préférences alimentaires. La concoction des plats se fait à partir d'aliments privilégiés par chaque déité.

palo monte ou *abakuá*⁵¹. Un spectacle folklorique était aussi présenté pour les gens venus consommer. Finalement, les religieux offraient des explications quant aux plats servis. Des explications étaient donc offertes sur de la nourriture qui fait pourtant partie de la culture culinaire cubaine, sans, toutefois, que tous ne connaissent ses origines. Cette activité a dû être annulée en raison des plaintes du voisinage. Finalement, en 1982, est créée une activité dénommée *Sábado de la Rumba*, qui existe encore aujourd'hui et sur lequel je reviendrai dans la section qui suit. En effet, mon intérêt pour le CFNC s'est développé principalement en raison de cette activité hebdomadaire.

4.2.1-El sábado de la Rumba

Tous les samedis a lieu, à 15 heures, l'activité aujourd'hui dénommée *Patio de la Rumba*. Cette activité se déroule au *Gran Palenque* où se rassemblent touristes et cubains. L'activité varie de semaine en semaine en fonction des groupes invités. Il s'agit en fait d'un spectacle qui se situe au centre de la cour auquel assistent les spectateurs assis ou debout tout autour de la place centrale. Puisque le *Conjunto* s'intéresse à toutes les manifestations folkloriques cubaines, il est possible d'y voir des spectacles de musique et de danse populaires, telles que le *son*, le *chachacha*, le *mambo*, etc. Toutefois, comme le nom de l'activité l'indique, ce sont principalement des spectacles de *rumba* qui y ont lieu. Des présentations de musique et de danses liées aux religions afro-cubaines sont aussi fréquentes. D'ailleurs, plusieurs groupes de *rumba* font souvent aussi office de groupes « religieux » en incluant au cours de leur spectacle, certains chants, danses et rythmiques provenant des diverses religions afro-cubaines. Lors de mes nombreuses présences à cette activité, j'ai pu observer principalement des spectacles mettant en scène les danses et musique de la *santería*, à quelques occasions du *palo monte* et à une seule de la religion *arará*. La structure de l'activité varie aussi en fonction des invités. Parfois, un seul individu/groupe occupera les trois heures de l'activité, alors que d'autres, plusieurs individus/groupes performant. Il arrive également que le spectacle mette en lumière ceux qui auront suivi des cours lors du FolkCuba et alors, plusieurs manifestations folkloriques peuvent être présentées par le même groupe. Dans le même ordre d'idée, il est possible de voir en un après-midi, plusieurs invités présentant des manifestations

⁵¹ Les *firmas* sont des signatures (dessins symboliques) utilisées à la fois dans le *palo monte* et chez les *abakuá* (elles diffèrent entre les deux religions).

totalement différentes, passant de la *rumba* par exemple, au hip hop, pour terminer avec un groupe plutôt rock. À chaque semaine sa surprise, ce qui fait de cet espace, un lieu de divertissement culturel intéressant pour de nombreux cubains et touristes. Les invités proviennent pour la majorité de la région de La Havane, mais il arrive également que certains, provenant de régions plus éloignées, et de passage dans la capitale, s'arrêtent au CFNC dans le cadre de cette activité. Des groupes musicaux peu renommés ou peu connus offrent des performances, tout comme le font des groupes, *rumberos* surtout, très connus nationalement et même internationalement, à la joie des cubains présents. C'est le cas par exemple des groupes *Muñequitos de Matanzas*, *Clave y Guaguancó* et *Rumberos de Cuba*. Le directeur artistique est chargé de la sélection des groupes, car ils doivent répondre à certains critères d'authenticité. Il peut donc, selon ses propres dires, corriger ou enligner correctement les groupes afin qu'ils offrent des performances justes.

Lors des présentations, il y a participation des spectateurs en fonction du groupe en scène. En effet, si le groupe présent offre en plus de la musique un spectacle de danse, la foule respecte l'espace qui agit à titre de scène. Cependant, si le groupe invité se limite à la présentation musicale (rythme et chants), plusieurs spectateurs envahissent le centre en mettant à l'œuvre leur bon ou moins bon savoir faire quant à un style de danse particulier. Le *guaguancó* est sans doute le style de *rumba* le plus souvent présenté par les groupes *rumberos* invités et par le fait même, plusieurs couples provenant de la foule se relaient l'espace en y allant de leur routine improvisée. Il arrive également fréquemment que des touristes soient invités à danser. À l'occasion certains d'entre eux démontrent un véritable talent, au bonheur de la foule. En fonction des semaines, et principalement des artistes invités, cette activité prend parfois des allures hyper festives alors qu'à d'autres occasions, elle ressemble davantage à un spectacle marqué par la distance entre les performeurs et le public. Vers les 18 heures, de la musique pré-enregistrée prend le relais et plusieurs dizaines de personnes sautent sur la piste de danse qui ressemble alors à celle d'une discothèque où la salsa est à l'honneur.

Assister à cette activité requiert un paiement de cinq pesos nationaux (environ 0,25\$ can.) pour les cubains et un de cinq pesos convertibles pour les touristes (environ 6\$ can.). L'emplacement des spectateurs de même qu'une de mes

expériences à cette activité sont assez révélateurs de l'importance accordée au tourisme. Premièrement, les tables ou chaises situées en premières rangées du côté ouest de l'espace de spectacle sont réservées, de façon non-officielle, aux étrangers. Les cubains, quant à eux, peuvent aller s'asseoir de l'autre côté de l'espace central sur les chaises qui y sont installées ou encore rester debout là où ça leur plaît. Alors que le côté réservé aux touristes est en grande partie à l'abri du soleil à cette heure, le côté cubain y fait complètement face, ce qui peut rendre l'activité passablement désagréable de ce point de vue. Deuxièmement, alors que je payais l'entrée en pesos nationaux et comme je ne consommais pas (ils servent des boissons et quelques plats légers), on m'a fait clairement comprendre après ma première visite, que je n'étais pas la bienvenue du côté touristique (je n'étais pas au courant la première fois). En effet, les efforts pour faire consommer les touristes sont déployés avec férocité par certains membres du personnel. Les touristes sont devenus une véritable ressource financière pour le CFNC et le *Patio de la Rumba* apparaît désormais dans les tours offerts par certaines agences touristiques et de plus en plus dans les guides de voyage sur Cuba. Cela étant, la foule est majoritairement composée de cubains, qui sont d'ailleurs, pour la plupart, noirs ou mulâtres. Beaucoup de religieux assistent et participent à cette activité. En effet, nombreux sont les cubains qui portent à leur poignet ou à leur cou bracelets et colliers religieux. D'ailleurs, lorsque les groupes invités exécutent les *toques* et chants aux *orishas*, nombreux sont les spectateurs à répondre à l'*akpwón*, ce qui laisse présager de la connaissance de la foule en matière religieuse. Les mêmes visages se revoient de semaine en semaine. En effet, de nombreux cubains ont à leur agenda cette activité à laquelle ils participent presque à toutes les semaines.

4.2.2-Pourquoi le *Patio de la Rumba* ?

Lors de mon entretien avec Armando Jaime, il mentionnait que le *Conjunto* avait comme mission de faire apprécier la richesse du folklore cubain et plus particulièrement de la culture afro-cubaine, elle qui avait été si longtemps dépréciée. Quant aux objectifs visés du *Patio de la Rumba*, il m'a répondu que l'objectif fondamental derrière cette activité était de démontrer que la *rumba* est un fait culturel découlant du peuple cubain, alors qu'elle est souvent considérée comme un phénomène du *solar*, quelque chose de marginal, qui a à voir avec la consommation d'alcool, ou encore avec le caractère macho de l'homme. Il s'agissait donc de

démontrer que la *rumba*, en tant qu'élément culturel cubain, n'avait rien à voir avec ces faits qui découlent, pour reprendre ses mots, de l'« anti-culture ». Jaime a d'ailleurs fortement insisté lors de l'entretien sur le fait qu'aucun problème lié à la consommation d'alcool (bien qu'ils en vendent lors de l'activité) ne s'était produit depuis 1982. Cette activité, au même titre que toutes celles qui se déroulent au *Gran Palenque*, est en quelques sortes, selon lui, une conférence publique didactique qui permet aux spectateurs d'en retirer des connaissances. « Lorsque l'on parle de *Oshún*, une ballerine vêtue de *Oshún* fait son entrée et exécute les pas de *Oshún*. Ces pas sont alors expliqués.... à l'époque le faisait Rogelio Martinez Furé. » (entrevue 20 juillet 2006). Sans que je n'aie vu ou entendu d'explication, il n'en reste pas moins que ces présentations peuvent servir d'outils d'apprentissage. D'ailleurs, plusieurs personnes, qu'elles soient pratiquantes ou non des religions afro-cubaines, m'ont dit connaître désormais les paroles à force de les entendre fréquemment.

4.3-Le Callejón de Hamel

Le *Callejón de Hamel* prend vie en avril 1990 suite à l'idée de l'artiste autodidacte Salvador González Escalona. La première initiative de ce dernier a été de faire une murale dédiée à la culture afro-cubaine dans la ruelle de Hamel (dans le quartier Cayo Hueso de Centro Habana), murale qui est d'ailleurs aujourd'hui reconnue comme la première murale publique cubaine dédiée à cette culture. Cela se produit à une époque particulière, lorsque le pays entame sa « période spéciale ». Jusqu'à ce moment, l'art muraliste avait quasiment disparu de la voie publique. De plus, cette murale est créée un an avant l'ouverture gouvernementale à la religion lors du quatrième congrès du parti en 1991. Après de multiples discussions avec les autorités gouvernementales locales, le titre de projet communautaire est attribué à l'initiative de González qui commence alors à organiser des activités pour les gens du quartier. À partir de ce moment, ce dernier commence à être perçu comme un promoteur culturel. Environ cinq ans plus tard, les autorités octroient le titre de centre culturel au projet qui devient de plus en plus organisé. Il importe de comprendre qu'il ne s'agit pas d'un centre fermé ou d'une bâtisse, mais plutôt d'une ruelle peinte et inspirée par les diverses religions afro-cubaines où s'organisent de nombreuses activités. La ruelle est aussi agrémentée de nombreuses sculptures métalliques et/ou de bois.

Puisque tous les projets/centres d'ordre communautaire doivent être sous la tutelle d'une institution gouvernementale, au même titre que les groupes musicaux, le *Callejón de Hamel* se situe sous celle de la Direction Municipale de la Culture de Centro Habana et de la Maison de la Culture Joséito Fernandez. Toutefois, il y a une certaine confusion quant au statut du *Callejón*, car les autorités municipales affirment que le centre est appuyé par l'UNEAC, alors que le personnel du projet nie ce fait. Ces derniers se considèrent presque entièrement autonomes, car, d'une part, ils s'autofinancent et, d'autre part, parce que les autorités locales ne participent pas à la gestion des activités, sauf dans quelques cas tels que lors de festivals ou d'activités à grand déploiement auxquels participe le projet.

Près de quatre ans après son ouverture, une galerie d'art est ajoutée, ce qui permet à González d'exposer et de vendre ses œuvres. Celles-ci, principalement des peintures d'acrylique sur papier de lin, sont toutes inspirées des diverses religions afro-cubaines (surtout de la *santería* et du *palo monte*) ou encore de la présence des noirs à l'époque coloniale. Le style d'art est fortement inspiré du cubisme, bien que l'artiste utilise différentes méthodes. De plus, au fil des ans, une multitude d'activités ont été créées. Tout d'abord, tous les dimanches de midi à 15 heures a lieu l'activité de la *rumba*. Les samedis en matinée ont lieu des animations pour les enfants : il s'agit souvent de pièces de théâtre. Finalement, chaque dernier vendredi du mois a lieu une soirée mettant en vedette la musique populaire traditionnelle. Ces activités sont fixes, mais il arrive fréquemment que d'autres, hors programme, soient organisées. Par exemple, le site peut servir de lieu de conférence, peut présenter des activités pour un groupe particulier qui en ferait la demande, qu'il soit cubain ou non, peut en ajouter en fonction de circonstances précises, ou encore, peut servir de site de spectacles lors de festivals. Lors de mon séjour, plusieurs activités hors programme ont eu lieu : un tambour⁵² à *Obatalá* a été effectué pour venir en aide à Fidel Castro en raison de ses problèmes de santé, des spectacles ont eu lieu dans le cadre du Festival du Tambour qui s'est déroulé au mois d'octobre, il allait en être de même à la mi-novembre dans le cadre du festival *Wemilere*, il y a également eu des pièces de théâtre destinées aux enfants en dehors de l'activité du samedi matin, etc.

⁵² Festivité en l'honneur d'un ou de plusieurs *orishas*.

Bien que le projet ne fasse pas de promotion à proprement parler, il est de plus en plus convoité par les touristes qui y sont fréquemment amenés par des *jineteros*⁵³ ou encore par des guides touristiques qui, connaissant le lieu, décident d'y conduire leurs clients. Désormais un nombre considérable de sites internet parlent du *Callejón*, bien que ce dernier n'en ait pas un officiel. Les couleurs du lieu sont très attrayantes, de même que les sculptures qui composent le décor du *Callejón*. L'exotisme de l'endroit fascine d'ailleurs de nombreux touristes qui sont enchantés, dans la majorité des cas, par leur arrêt dans ce lieu où il leur est possible d'acheter les toiles de Salvador. C'est d'ailleurs la principale, sinon la seule, méthode de financement pour le centre. Par contre, beaucoup de méfiance entoure le site qui est situé dans un quartier résidentiel passablement délabré (qui représente pourtant la norme pour la municipalité de Centro Habana). L'intérieur de la galerie est décoré de plusieurs symboles religieux, de multiples chandelles et muni d'une forte odeur d'encens. Cela explique que certains touristes, mais aussi que certains cubains pour qui les religions afro-cubaines sont « suspectes » ou encore totalement inconnues, y entrent avec recul et en ressortent rapidement. Les perceptions qui existent envers cet endroit varient donc fortement en fonction des personnes avec qui l'on parle.

L'entrée au *Callejón* est libre. Il s'agit d'une ruelle où de nombreuses personnes habitent et circulent, il n'y a donc pas d'entrée officielle. Toutes les activités sont, par conséquent, gratuites et sont bienvenues toutes les personnes voulant y participer. Comme le mentionne Elías, assistant de Salvador, il s'agit d'un couteau à deux tranchants : premièrement, il s'agit d'un des rares endroits où il est encore possible d'assister à des présentations de *rumba* où aucun paiement n'est requis, ce qui permet, à une grande quantité de cubains, venant de partout dans la région de La Havane, qui n'ont pas les moyens de payer pour ce genre d'activités, d'y participer et de se divertir au même titre que ceux qui le peuvent. En contrepartie, cela signifie que n'importe qui, ayant de bonnes ou de mauvaises intentions puisse également y assister.

⁵³ Le terme *jinetero* est employé à Cuba pour faire référence aux individus qui tirent avantage du tourisme en proposant divers services ou produits aux étrangers. Différentes stratégies sont employées par les *jineteros* allant de la vente illégale de cigares et de drogues, aux services de guide touristique, à la prostitution.

4.3.1-Les dimanches de la *rumba*

Cette activité était sans aucun doute la plus pertinente dans le cadre de ma recherche, car c'est à ce moment que la population est invitée à participer et à se regrouper et où la dynamique entourant le *Callejón* ressort davantage. Tous les dimanches de midi à 15 heures a lieu le dimanche de la *rumba*. L'entrée est libre et gratuite et les cubains côtoient les touristes qui sont toujours présents de semaine en semaine en plus ou moins grand nombre. Un ou plusieurs groupes de *rumba* sont invités à performer pour le public qui se recueille autour du groupe laissant alors un espace d'à peine quelques pieds entre le public et le groupe. Les groupes les plus souvent présents étaient *Rumba Morena* composé uniquement de femmes et *Iroso Obbá*, composé d'hommes. À travers le public, plusieurs personnes dansent sur place, mais il arrive également que certaines, seules ou en couple, envahissent l'espace situé devant les musiciens et s'offrent en spectacle. Le public va et vient à son gré durant les trois heures de l'activité. Comme dans le cas du *Patio de la Rumba* du *Gran Palenque*, à chaque semaine, les mêmes visages sont présents. Il est aussi à noter que plusieurs personnes vues le samedi au *Palenque*, se retrouvent le dimanche au *Callejón*. Le public cubain est majoritairement noir et plusieurs religieux y sont présents, ce que l'on peut noter grâce aux attributs qu'ils portent. Lorsque des touristes arrivent, il n'est pas rare de voir les cubains leur offrir les meilleurs points de vue afin qu'ils connaissent « leur » culture ou qu'ils apprennent quelques pas de danse. Normalement, après la première heure de l'activité, beaucoup de touristes s'en vont et la foule devient alors presque entièrement composée de cubains.

La majorité des dimanches, se sont des groupes *rumberos* qui offrent le spectacle, mais il arrive également que certains groupes liés aux différents cultes religieux soient invités. Par exemple, lors de mon passage, le groupe inspiré du culte vodou, *Quatro Vientos* a fait quelques présentations. Dans le même ordre d'idée, il est arrivé à deux reprises que des joueurs de *batá* accompagnés de danseurs vêtus des costumes des *orishas* fassent des présentations. Elías m'a également fait savoir que certains groupes très reconnus, tels que les *Muñequitos de Matanzas* et *Clave y Guaguancó* y offrent à l'occasion des performances. Il importe de savoir que les performeurs ne sont pas payés, bien que le *Callejón* s'occupe de leur transport et leur offre des boissons gratuitement. Ces groupes ont donc comme rémunération les

pourboires qu'ils obtiennent en faisant « passer le chapeau » et celle liée à la vente de leur disque, s'ils en ont un.

Il ne faut toutefois pas se méprendre. Cette ruelle, au même titre que le *Gran Palenque*, est un point central où gravitent une multitude de personnalités, que ce soit des chercheurs, des promoteurs culturels, des producteurs musicaux, etc., dans tous les cas cubains et étrangers. Ce lieu représente donc une opportunité considérable pour les groupes musicaux de se faire connaître et peut-être éventuellement de se faire offrir des contrats ou d'être recommandés dans le cadre de festivals ou d'autres activités. C'est d'ailleurs à cet endroit que j'ai pu faire la connaissance de chercheurs cubains très connus et que j'ai pu créer des liens avec des personnes très impliquées dans le domaine culturel afro-cubain. Il est à noter que nombreux sont les anthropologues et autres scientifiques qui visitent le personnel du *Callejón* et qui y développent des liens, un peu comme cela s'est produit dans mon cas.

4.3.2-Pourquoi le *Callejón* ?

Lors d'un entretien avec Salvador, qui, importe-t-il de le préciser, habite dans une des maisons de la ruelles (il est donc presque tout le temps présent aux activités), celui-ci m'a confié que son désir de s'exprimer comme artiste dans la sphère publique, mais plus encore d'exprimer via ses œuvres un thème, qui jusqu'à ces jours, était toujours perçu comme quelque chose de tabou, quelque chose de questionnable, a été à la source de la création de la murale caractéristique du *Callejón de Hamel* (entrevue, 19 octobre 2006). Il importe de s'arrêter quelque peu au parcours de l'artiste pour comprendre ses motifs. Ce dernier, né à Camaguey a, selon ses propres dires, toujours été intéressé, dès son jeune âge, par l'art plastique et par l'apport africain à la nation cubaine. Au cours des années quatre-vingts, il travaillait à l'*Asociación Cubana de Artesanos Artistas* (Association cubaine d'artisans artistes) et avait comme profil artistique l'art africain. Lors de ses expositions dans les galeries d'art, (orfèvrerie, sculpture avec bois, métal, cuir et autres et peinture), il remarquait que le public lui posait beaucoup de questions teintées d'une certaine forme de peur, de doute quant au caractère religieux de son travail. Ayant fait beaucoup de recherche dans les musées et bibliothèques quant à l'africanité à Cuba, il se demandait comment il était possible que, malgré le travail de grands intellectuels comme Fernando Ortiz, qui ont défendu la valeur de la culture

afro-cubaine, le peuple continuait à envisager avec recul ces religions populaires. C'est donc avec cela en tête que l'idée de faire un murale dédiée à la culture afro-cubaine lui est apparue. Au cours de sa vie, en plus de s'intéresser à ce monde qui, pour reprendre ses mots, est un monde duquel il est amoureux, car il s'agit d'un monde magique, il s'est également initié dans la *santería*. Il est d'ailleurs *santero* depuis plusieurs années et est fils de *Changó*. Il est aujourd'hui, avec sa femme et ses deux enfants, gestionnaire du projet. Deux assistants collaborent au projet de même que quelques personnes qui y participent de façon plus ou moins volontaire. Il est aujourd'hui reconnu comme un des plus grands artistes de Cuba. Ses œuvres ont été exposées dans une multitude de pays. De plus, il a créé plusieurs murales dédiées à la culture afro-cubaine à l'étranger (Danemark, Mexique, Venezuela, etc.).

Selon Elías, les objectifs auxquels répondent le *Callejón de Hamel* sont d'abord de poursuivre la diffusion de la culture afro-cubaine, dans un deuxième temps, de continuer à offrir à la population un espace où se divertir, troisièmement, de continuer de présenter l'œuvre de Salvador et de faire du *Callejón* un exemple de l'art muraliste à Cuba réalisé par un autodidacte afin de donner une inspiration aux jeunes artistes autodidactes. Il ajoute que le principal objectif de ce lieu est que la population reconnaisse ses racines, qu'elle se remplisse d'éléments afro-cubains, qu'elle les voient comme quelque chose de positif et non de négatif, car cette culture a trop longtemps été dévaluée. Il ajoute que c'est également un espace de socialisation où peuvent être transmises des connaissances et où peut se développer chez certaines personnes un désir de recherche de son identité. Il termine en disant que ce lieu est pour lui est une force énergétique, une force spirituelle, un lieu où l'aspect artistique invite à comprendre, à rechercher l'univers de la culture afro-cubaine (entrevue, 11 juillet 2006).

4.4-Conclusion

Les deux cas qui viennent d'être présentés sont donc des exemples de diffusion de la culture artistique afro-cubaine par deux entités, une plus institutionnalisée et une plus communautaire. Bien que plusieurs similitudes caractérisent les deux exemples, nous constatons également des divergences dans la manière d'aborder la thématique.

Dans les deux cas, la population est invitée à participer aux activités et à mettre de l'avant ses connaissances, que ce soit dans la pratique de la danse ou encore de chants. Dans les deux cas, ces lieux offrent également des possibilités d'apprentissage pour la population. Bien sûr, le *conjunto* offre des cours lors de ces laboratoires de FolkCuba, mais présente également des performances qui découlent d'un savoir-faire à la fois professionnel et amateur-croyant desquelles peuvent apprendre le public. Le *Callejón*, quant à lui, peut pousser la curiosité et l'approfondissement de quelque chose qui, pour plusieurs personnes, peut être inconnu, tout simplement de par ses installations qui piquent la curiosité ou encore de par les présentations offertes dans le cadre de ses activités. Au sein des deux groupes, l'emphasis est mise sur la valeur artistique des manifestations. En effet, les deux groupes ne prétendent pas offrir de performances religieuses. Il s'agit de mettre de l'avant un aspect de la religiosité populaire, en donnant des pistes pour son éventuel approfondissement, si désiré, sans toutefois agir à titre de lieu sacré. En tant que centre/institution culturel, la religion, dans sa pratique, ne peut être incluse au programme. Cela rappelle la « culturalisation » de la religion dont nous avons fait mention précédemment.

Le déroulement des deux activités de *rumba* présente aussi quelques différences. Le *Patio de la Rumba* est beaucoup plus formel, sous forme de spectacles marqués par une distanciation entre le public et les performeurs. Le dimanche de la *rumba* quant à lui, représente plus un phénomène de regroupement populaire tel qu'il a donné naissance à la *rumba*, où tous se réunissent pour faire la fête.

De plus, les personnes interviewées au sein des deux groupes investigués, ont mis l'emphasis sur l'importance de démontrer le côté positif de ces manifestations longtemps (et encore par plusieurs) considérées comme inférieures ou vulgaires, de faire prendre conscience à la population qu'il s'agit de manifestations culturelles proprement cubaines qui ont une valeur importante pour la nation et qui méritent d'être embrassées plutôt que d'être dénigrées. Au *Conjunto*, on insiste sur le bon déroulement des activités, sans problèmes liés à la consommation d'alcool, pour détruire les préjugés qui entourent les présentations de *rumba* et on valorise sa valeur au sein du folklore cubain. Nous assistons donc à une forme de dynamique de « haut

vers le bas » dans le sens où l'on tente d'éduquer la population à partir de la présentation d'éléments culturels systématisés selon les normes étatiques. Au *Callejón*, l'emphasis est mise sur l'importance de la reconnaissance d'un héritage culturel, d'une identité qui mérite d'être perçue positivement. Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer des afro-cubains qui dénigrent leurs origines ou qui tentent via diverses façons de se distancer des éléments qui tendent à les marginaliser⁵⁴. À l'inverse la dynamique semble « du bas vers le haut » : les acteurs qui cherchent à être reconnus (par l'État, mais aussi par les touristes, les institutions culturelles), à partir d'un discours qui met l'emphasis sur le « communautaire ».

Tournons-nous désormais plus directement vers des groupes/organisations/individus pour lesquels la religion constitue l'élément au cœur de leur travail. Nous avons vu précédemment que la religion s'est transformée de par son insertion dans la sphère publique. Elle a acquis un caractère « culturel » dans le sens où plusieurs facettes de sa pratique sont devenues accessibles à la population cubaine et touristique via les cours, spectacles, etc. Elle s'est également transformée en devenant objet de débats et de discussions, acquérant par le fait même un espace important du domaine culturel. En effet, autrefois réservée au domaine privé, elle a aujourd'hui acquis une visibilité importante au niveau de l'espace public, visibilité qui est propulsée par plusieurs facteurs, dont le travail de certains agents sociaux sur lesquels nous allons, dans le chapitre qui suit, porter notre attention.

⁵⁴Voir McGarrity 1992 et Alvarado Ramos 1996 pour plus de détails à ce sujet.

Chapitre 5 : La religion et la transformation de l'espace public

Plusieurs éléments tendent à démontrer qu'il y a eu, depuis la fin des années quatre-vingts et la première moitié de la décennie des années quatre-vingt-dix, une augmentation de la croyance religieuse (toutes religions incluses) à Cuba⁵⁵. Les religions afro-cubaines et, plus précisément le complexe *regla de ocha-ifá* semblent avoir été parmi celles ayant connu un essor considérable. Plusieurs personnes croient qu'il n'y ait pas nécessairement eu une explosion en termes de nombre de pratiquants, mais que c'est l'ouverture de l'État à la religion qui a permis aux individus de s'identifier, en portant leurs attributs, en tant que croyants. Cela aurait, par le fait même, donner l'illusion d'un plus grand nombre de religieux. D'autres considèrent que le grand responsable de cette augmentation de la pratique religieuse est la « période spéciale » qui, affectant fortement la vie des citoyens, les a poussé à chercher de nouvelles alternatives afin de donner un nouveau sens à leur vie et à rechercher la protection du monde surnaturel. Certaines personnes tendent aussi à associer, entre autres facteurs, cette réactivation religieuse à la crise mondiale liée à la perte de la foi, de valeurs et de rationalité liée au monde postmoderne (Ramírez Calzadilla 2000b : 64). Selon Ramírez Calzadilla, la réaction à la modernité s'exprime en une augmentation considérable de la religiosité qui se constate principalement dans les religions non-traditionnelles, non-occidentales et majoritairement d'origine orientale ou africaine (ibid). Comme le rapporte l'auteur :

« Les raisons pour lesquelles se produit cette revitalisation religieuse sont nombreuses. La religion est un phénomène multidéterminé, interactif avec divers aspects, incidente dans beaucoup de champs de la vie sociale et individuelle, ses mouvements ne peuvent être expliqués par un seul facteur ou un nombre réduit de facteurs, mais plutôt par un ensemble ou, encore mieux, un système de facteurs qui agissent dans une relation causale. »⁵⁶

Tenter d'expliquer ce phénomène serait l'objet d'une étude en soi. Ce qui nous intéresse ici est de présenter certains groupes/organisations/individus qui se sont développés parallèlement à ce boom religieux et qui, via leurs actions, participent à l'augmentation de la visibilité des religions d'antécédent africain à l'échelle nationale et internationale. Nous souhaitons également porter notre regard

⁵⁵ Pour plus de détails quant à ces éléments indicateurs, voir Ramírez Calzadilla 2000.

⁵⁶ « Las razones por las que se produce esta reavivamiento son numerosas. Al ser, la religión, como se explico, un fenómeno multideterminado, interactuante con diversos aspectos, incidente en muchos campos de la vida social e individual, sus movimientos no pueden ser explicados por un solo factor o un numero reducido de ellos, sino por un conjunto o mas bien un sistema de factores que operan en una relación causal » (Ramírez Calzadilla 2000a : 139).

sur la manière dont le domaine religieux est articulé par ces différents acteurs. Au cours du chapitre précédent, nous avons vu que certaines composantes de l'univers religieux s'étaient transformées en éléments culturels. Le domaine dans son ensemble (qui n'est d'ailleurs pas à distinguer de ces éléments culturels) c'est lui aussi « objectifié » en devenant le référent utilisé par divers acteurs pour s'exprimer, à leur façon, publiquement.

Le chapitre qui suit a donc comme objectif de présenter trois cas particuliers d'agents sociaux liés au complexe religieux *regla de ocha-ifá*⁵⁷. Dans un premier temps, et en complémentarité avec ce qui a été exposé au cours du chapitre précédent, un bref résumé illustrant les caractéristiques générales de ce complexe religieux sera présenté à des fins informatives uniquement. Par la suite, nous enchaînerons avec les trois cas en commençant avec la présentation de l'Association Culturelle Yoruba de Cuba (ACYC), en secondant avec le groupe *Ifá Iranlówó* et en terminant avec la présentation de l'artiste peintre Gordillo qui utilise la peinture afin d'exprimer l'univers religieux dans lequel il gravite depuis sa jeunesse.

5.1-La Regla de Ocha-Ifá

La *santería* est considérée par plusieurs comme une religion synchrétique : son nom tire d'ailleurs son origine du mot *santo* (saint) provenant de la religion catholique. Il est majoritairement accepté que les esclaves africains auraient associé leurs *orishas* avec les saints catholiques dans le but de préserver la pratique de leur culte, tout en la camouflant sous des airs de dévouement religieux catholique. Pour cette raison, à chaque saint est associé un *orisha* et dans le langage populaire des religieux, il arrive fréquemment que l'une ou l'autre appellation soit utilisée pour se référer à l'*orisha* en question (voir annexe 6). D'ailleurs, plusieurs pratiques, acceptées en majorité par la communauté religieuse, laissent entrevoir l'incorporation du catholicisme dans la *regla de ocha* à Cuba. Par exemple, les croyants doivent être baptisés afin de pouvoir « faire leur saint ». Toutefois, ce syncrétisme est débattu par certains religieux qui perçoivent comme « pure » cette religion et refusent d'y attribuer un caractère synchrétique. Ce débat au sein de la communauté religieuse, et nous y reviendrons brièvement en fin de chapitre, s'insère

⁵⁷ *Ifá* complète avec la *santería* la religion yoruba. Il s'agit de la sphère destinée au savoir rituel et philosophique et liée à la déité de la divination *Orunla*.

dans un courant de désir de ré-africanisation de la part de certains religieux qui tentent de revenir à une pratique plus orthodoxe, purement africaine en effaçant toute trace de l'apport catholique.

Ce complexe religieux diffère fortement des grandes religions dans le sens où'il n'est pas institutionnalisé au même titre que ces dernières puisqu'aucun temple/église/synagogue/mosquée ou autres n'est au cœur de la pratique religieuse. Les pratiquants appartiennent à une maison-temple (*casa-templo*), qui est en réalité, dans la grande majorité des cas, la résidence d'un *santero/santera* qui a des initiés dans la religion. Le *santero* agit alors en tant que parrain (marraine) S'ensuit donc des réseaux qui unissent au sein d'une même famille rituelle les initiés. Ces réseaux sont tout aussi importants, sinon plus que les réseaux familiaux traditionnels: le respect entre les frères et sœurs de religion, les parrains/marraines de même qu'envers les aînés (pas nécessairement en terme d'âge, mais plutôt en termes d'années d'initiation) qui appartiennent à la *casa-templo* est primordial. Cette famille religieuse remplit plusieurs fonctions dont celle de développer des modèles éthiques, des valeurs, modes de conduites, visions du monde, etc., qui unissent ses membres.⁵⁸ Ce ne sont pas tous les *santeros* qui ont des *ahijados* (filleuls dans la religion), mais tous appartiennent à un réseau du fait de leur parrain/marraine. La même chose s'applique dans le cas des *babalawos*, qui sont les prêtres dans le culte de *ifá*. Puisqu'il n'y a donc pas de doctrine institutionnelle (il n'y a pas non plus de livres, tels la bible ou le coran), il existe au sein des différentes *casa-templos* de la variété quant à différents aspects du savoir et de la pratique religieuse qui découlent de la tradition d'une personne et de sa famille rituelle. La transmission des connaissances se fait de façon orale, dans la pratique même, mais aussi à travers les *libretas*, qui sont de petits livres remis aux *santeros* après leur couronnement et dans lesquels sont écrits mythes, légendes, savoir, prohibitions, etc.

Le culte religieux a comme fonction principale de répondre aux problèmes auxquels font face les individus. La majorité des personnes qui se sont initiées dans la *santería* ou dans *ifá* l'ont souvent fait en raison de problèmes de santé (dans son sens global, c'est-à-dire pour la quête d'un meilleur être). Un individu qui consulte un *santero* ou un *babalawo* en raison de problèmes cherche donc à aller trouver un

⁵⁸ Pour plus de détails quant à l'importance de la famille religieuse, voir Perera Pintado 2000.

remède ou une voie à suivre afin d'y remédier. La consultation avec les *orishas* ou *Orunla* par l'entremise d'un *santero/babalawo* permet de donner une réponse ou un enlignement à la personne venue les consulter : faire des offrandes, aller à l'église, se purifier, s'initier dans la religion (recevoir les colliers, ou encore les guerriers, faire son saint, faire *ifá*, recevoir un *orisha* particulier, etc.), faire une fête en l'honneur d'un ou des *orishas*, etc. Les religieux consultent les déités grâce à des systèmes divinatoires à travers lesquels celles-ci parlent. Le système utilisé dans la *santería* est le *diloggún*, qui se fait à partir de seize coquillages sacrés. Ceux liés à *ifá* sont le *tablero de ifá* et l'*ekuele*. Chacun répondant à des techniques particulières, ces systèmes indiquent différents *oddus*/chemins. Chacun correspond à un mythe qui suggère un enseignement ou la voie à suivre.

Lors de l'*asiento*, la personne initiée devient fils ou fille de son *orisha* de tête qu'elle se fait d'ailleurs « mettre » dans la tête. Au cours de la même initiation, dans le modèle le plus répandu à Cuba, l'initié se voit également remettre les fondements de certains *orishas*, les principaux (*Yemayá*, *Obatalá*, *Changó*, *Oshún Oyá*, *Elegguá*). Tous les *orishas* peuvent se recevoir⁵⁹, mais seulement une dizaine d'entre eux peuvent être *orisha* de tête. Cela peut toutefois varier entre les familles religieuses (aussi selon les traditions régionales sur l'île). Plus un *santero* a reçu de fondements, plus son savoir est grand et plus il peut offrir de rituels à ses *ahijados* qui en auraient besoin. Il existe également une hiérarchie au sein des religieux, car il existe plusieurs spécialisations. Dans le cadre de cérémonies religieuses, le savoir lié à différentes spécialités est requis, ce qui explique la présence obligatoire d'une grande quantité de religieux ayant des fonctions diverses dans les rituels majeurs.

5.2-L'Association Culturelle Yoruba de Cuba

C'est en 1991 que l'institution est reconnue légalement par l'État. Cette association de même que l'Association *Abakuá* de Cuba sont les deux seules à caractère religieux reconnues par le Ministère de la Justice. Pour les raisons mentionnées dans le chapitre 2, deux institutions/associations/ONG ayant des objectifs ou des domaines d'actions communs ne peuvent exister en sol cubain, ce qui explique qu'une seule association liée au complexe *regla de ocha-ifá* soit légalement reconnue, bien que d'autres groupes tentent de s'organiser.

⁵⁹ Recevoir un *orisha* consiste à recevoir le « fondement » de ce dernier.

L'origine de cette association prend naissance à la fin des années soixante-dix lorsqu'un groupe de *babalawos* décide d'établir informellement une organisation nationale de prêtres d'*ifá* sous le nom de *Ifá Ayer, Ifá Hoy, Ifá Mañana*, qui réunit les religieux et propose des discussions, conférences, etc. sur divers aspects de la religion. Après présentation de l'organisation à l'Office pour l'Attention aux Affaires Religieuses (OAAR), celle-ci obtient un statut légal. En 1995, l'institution se voit octroyer un local sur le *Paseo de Marti/Prado* (avenue centrale à La Havane) par le gouvernement et entreprend des rénovations (l'édifice tombait en ruines) qui coûteront plus de deux millions de dollars. Le Ministère de la Culture a d'ailleurs financé une grande partie de la restauration (Ayorinde 2004 : 166). C'est donc en l'an 2000, que l'association ouvre ses portes au public.

L'édifice regroupe plusieurs salles de conférence, une petite bibliothèque, un magasin vendant des articles religieux, un centre culturel, un restaurant et un musée. Ce dernier a ouvert ses portes en l'an 2000 et présente vingt-neuf statues (grandeur nature) des principaux *orishas* vénérés à Cuba. Le musée est visité autant par les cubains, qui y ont accès moyennant cinquante pesos nationaux, que par les touristes qui doivent déboursier cinq pesos convertibles pour y entrer. Le centre culturel sert souvent de galerie d'art qui met en valeur le travail d'artistes qui expriment, principalement, la religiosité à travers leurs œuvres.

Castañeda, le président de l'association, m'a rapporté que le centre compte désormais onze milles membres qui proviennent de toutes les régions de l'île. Ces membres doivent déboursier trois pesos nationaux mensuellement comme frais d'appartenance. En 2003, Ayorinde rapportait que cinq milles personnes étaient affiliées à l'association, ce qui démontre une augmentation importante en trois ans. Plusieurs étrangers y sont également membres, ce qui pousse à treize milles le nombre d'affiliés selon le président. Ces derniers doivent payer cinquante-six pesos convertibles annuellement pour en être membres. Lors de son inscription, l'individu se voit remettre un carnet qui indique son statut. En effet, l'association ne regroupe pas uniquement des *babalawos* comme ce fut le cas à une époque antérieure, car ils « ne sont pas la religion » comme me l'a mentionné Castañeda. Le centre regroupe donc *santeros/santeras*, *oriatés* (*santeros* spécialisés dans le système divinatoire), *babalawos*, croyants non *santero*, investigateurs, croyants des autres cultes religieux

d'antécédent africain, etc. Toutefois, « *aquí está quien puede, no quien quiere* ⁶⁰ », car les autorités du centre s'assurent de la bonne conduite des individus avant d'approuver leur admission. Sont donc laissés de côté les délinquants. C'est avec les frais de « membership », les recettes du restaurant et les admissions au musée que l'association se finance. Les paiements requis pour la participation aux activités permettent également son maintien (entrevue 28 juillet 2006).

Ils organisent une multitude d'activités qui peuvent être destinées au public en général ou uniquement aux membres. De toutes ces activités, certaines sont offertes aux adultes et d'autres aux enfants. Des activités musicales ou théâtrales ont lieu les vendredis en soirée de même que chaque deuxième et dernier dimanche du mois. Ils offrent également des cours de danse (afro-cubaines et populaires) pour tous et d'art plastique destinés aux enfants et adolescents qui ont lieu le dimanche en matinée. Il importe de comprendre que ce centre, bien qu'il soit d'ordre religieux reste avant tout une association culturelle qui offre autant des cours de danse yoruba que des cours de salsa. Lorsqu'une personne est membre, certaines activités s'avèrent gratuites alors que les non membres doivent déboursier. À d'autres occasions, tous doivent payer, mais les membres bénéficient d'un tarif moindre. Plusieurs conférences sont aussi organisées par l'association. Elles portent plus souvent qu'autrement sur la *santería* et *ifá*, mais abordent à l'occasion d'autres sujets, d'ordre religieux ou non. À titre d'exemple, au cours de l'été 2006, l'association a été le site d'accueil de plusieurs conférences sur le spiritisme. Le lieu peut également offrir des conférences sur demande à des groupes de travailleurs ou encore organiser des visites du musée pour les enfants des écoles environnantes (normalement le vendredi). En 2003, l'ACYC a d'ailleurs été hôte du troisième congrès international yoruba.

Plus directement liées à la pratique religieuse, l'ACYC organise des rencontres qui réunissent dans chaque cas un public particulier. Chaque premier et troisième mercredi du mois est organisée une rencontre pour les *babalawos*. Chaque troisième samedi du mois, ce sont les *santeros/santeras* qui se rencontrent. Les *oriatés*, quant à eux, se regroupent le dernier mardi de chaque mois. Finalement, chaque premier samedi du mois à lieu une réunion destinée à tous les associés.

⁶⁰ «ici sont ceux qui le peuvent, pas ceux qui le veulent » (ma traduction)

Seules les personnes ayant le titre requis, qui est inscrit dans leur carnet, ont le droit d'assister aux rencontres leur étant destinées. Lors de celles-ci, ce sont les religieux les plus expérimentés qui partagent leurs connaissances et qui répondent aux questions en fonction du sujet du jour. Des « tambours » destinés à chacun des *orishas* ont également lieu au courant de l'année, une journée avant celle destinée à chacun de ceux-ci. Selon la volonté de l'*orisha* (parce qu'il est toujours consulté préalablement), une autre cérémonie lui sera offerte ou le tambour sera tout simplement annulé. Ces tambours sont ouverts au public. Toutes les personnes désirant y participer sont donc les bienvenues, mais aucune caméra photo ou vidéo n'est permise. Il faut d'abord et avant tout préserver le secret. C'est une manière de lutter contre la commercialisation⁶¹ de la pratique religieuse. Ce phénomène a d'ailleurs été au cœur de mes deux rencontres avec le président de l'association, car cela lui apparaît comme un gros problème qui accable le monde religieux et contre lequel l'ACYC doit lutter.

L'ACYC émet également à chaque début d'année, la lettre de l'année (*letra del año*) dans laquelle sont annoncés, par un comité de *babalawos* (*Consejo Cuba de Sacerdotes Mayores de Ifá*), les pronostiques et recommandations à suivre pour l'année qui débute. Les préparations quant à ce rituel annuel d'importance commencent dès l'automne.

5.2.1-Pourquoi l'ACYC ?

Lors de mes entretiens avec le président de l'ACYC, il m'a mentionné que l'objectif fondamental de l'association est de réunir tous les religieux du monde.

⁶¹ Le phénomène de la commercialisation est généralement observé en fonction de trois angles particuliers : 1- il y a commercialisation parce que les prix de la paraphernalia religieuse ont fortement augmenté au cours des quinze dernières années parallèlement à l'engouement religieux 2-il y a commercialisation, car l'intérêt généré par les cultes afro-cubains au pays et à l'étranger, aurait engendré la multiplication des personnes s'initiant en tant que *santero* ou *babalawo* à des fins de prestige social (il est très coûteux de s'initier, donc le faire démontre une certaine aisance financière) ou/et à des fins lucratives. En effet, beaucoup d'individus considèrent que plusieurs *santeros* et *babalawos* profitent de l'engouement religieux pour charger des sommes démentielles aux initiés pour les rites initiatiques. Cela étant, ils sont généralement considérés comme des charlatans qui ne connaissent rien à la religion et qui se créent une réputation, entre autres, à partir du nombre de filleuls étrangers (qui sont souvent prêts à déboursier plus, croyant que cela est représentatif du prestige du *santero/babalawo*) qu'ils ont 3-il y a commercialisation par tout ce qui entoure la marchandisation de la religion : la mise en scène de manifestations religieuses dans le cadre de spectacles, la publication de livres divulguant des secrets et présentant des photos qui ne devraient pas être accessibles en dehors de leur contexte religieux, la vente sur internet d'objets religieux et même de rites initiatiques à distance, etc.

Vingt-deux institutions localisées à travers le monde sont d'ailleurs affiliées à l'association cubaine. Plusieurs sont situées aux États-Unis et en Espagne. Pour plusieurs raisons, dont les moyens de communication, les religions d'antécédent yoruba sont en véritable expansion à travers le monde. La *santería*, quant à elle, est devenue en quelques sortes la principale référence en terme de culte aux *orishas* (avec le *candomblé* brésilien) et s'est beaucoup étendue aux États-Unis, en raison de la forte population cubaine s'y étant installée. Elle a également de plus en plus d'adeptes en Europe, principalement en Espagne, pour des raisons d'immigration cubaine, mais aussi pour la venue à Cuba d'étrangers qui y viennent pour s'initier ou qui s'initient en cours de route alors qu'ils n'en connaissaient rien à leur arrivée sur l'île. Cela provoque bien évidemment une grande diffusion à travers le monde et réaffirme d'une certaine manière l'importance de Cuba quant aux cultes aux *orishas*. Castañeda considère que ce culte est la première religion de l'humanité, ce qu'il dit avoir été confirmé par des archéologues et anthropologues. Le fait que la religion yoruba soit quasiment disparue du continent africain, les yorubas étant désormais pratiquants des religions amenées par les colonisateurs, la religion yoruba à Cuba représenterait, selon lui, la pureté et l'essence du culte aux *orishas*, ce qui en ferait une référence à travers le monde (entrevue, 28 juillet 2006).

Castañeda considère également que l'ACYC sert à offrir un enseignement à des religieux moins expérimentés (entrevue 9 novembre 2006) qui viennent alors s'assurer, lors des rencontres leur étant destinées, de la bonne exécution ou connaissance de leur religion. Il affirmait également que la présence à Cuba et à l'étranger d'institutions yorubas permettaient le bon maintien des traditions, car il considère que trop de religieux sont des charlatans et donc qu'un individu qui s'inscrit ou consulte les religieux des associations réparties à travers le monde est assuré de leur sérieux et de leur bonne pratique. L'objectif ne serait pas de nier la diversité dans la pratique de la *santería* et de *ifá*, mais plutôt de tenter de créer une certaine uniformité dans cette dernière. Bien sûr, tous les membres appartiennent à une *casa-templo* qui agit selon ses connaissances et traditions et qui implique, comme nous l'avons mentionné, qu'il y ait de la diversité entre les pratiques des différentes familles rituelles. Pour plusieurs religieux rencontrés lors de mon séjour, l'ACYC n'a aucune valeur et plusieurs refusent d'y adhérer par principe du maintien de leurs traditions et de la non-nécessité d'une agglomération de religieux ou encore

parce qu'ils s'opposent à l'ACYC, la considérant comme une association gouvernementale, en raison de son statut légalisé par l'État et du soutien financier de ce dernier. À l'inverse, pour plusieurs autres religieux, l'ACYC est une véritable référence qui éclaire et aide quant à la pratique religieuse.

5.3-Le groupe *Ifá Iranlówo*

C'est en 1991 que Víctor Betancourt Estrada, *babalawo*, fonde le groupe *Ifá Iranlówo*. Il s'agit d'un groupe qui regroupe plus d'une centaine de *babalawos* (consacrés ou non par Betancourt) et qui travaille à la restauration des traditions perdues. Toutes les activités du groupe gravitent autour du travail de son fondateur qui est encore aujourd'hui à la tête du mouvement et qui est le principal acteur dans toutes les sphères d'activités du groupe. Celui-ci est très actif religieusement, c'est-à-dire que de nombreux rituels et cérémonies ont lieu fréquemment dans les quatre maisons qui « appartiennent » au groupe. Chacune de ces maisons, en fonction de leur aménagement, est utilisée à des fins cérémonielles différentes. Il va sans dire que Betancourt a un nombre élevé de filleuls dans la religion et que de nombreux *santeros*, *babalawos* et autres personnes (étrangers et cubains) viennent le consulter. En fonction de circonstances particulières, il arrive que *Ifá Iranlówo* organise des tambours publics ou autres cérémonies religieuses. Au cours de mon séjour, le groupe a organisé un tambour public⁶², qui a eu lieu sur la plage, pour venir en aide à Fidel Castro, une fois que son état de santé a été connu du public. Cet événement a d'ailleurs été médiatisé, puisqu'il en a été mention dans un court article publié dans le quotidien Granma. Víctor Betancourt offre également des conférences à l'occasion, à la *Casa de África* par exemple, ou encore lors de rencontres académiques telles que celle organisée par l'Institut d'Anthropologie. Une des occupations principales de Betancourt est la recherche consacrée à cette restauration des traditions perdues.

Le groupe n'est pas reconnu officiellement par l'État, mais sa présence dans la sphère publique, devrait-on spécifier la présence de son fondateur, en fait un groupe passablement reconnu dans le monde religieux et académique. Ayorinde rapporte d'ailleurs que ce dernier entretient de bonnes relations avec le OAAR qui le

⁶² Ce type d'activité est un exemple de la distinction entre la pratique religieuse domestique, au sein des *casas-templos*, et celle, liée à la diffusion, (nous l'avons vu aussi au *Callejón de Hamel* et à l'ACYC) dans la voie publique.

référerait même à des touristes intéressés par ce système religieux (Ayorinde 2004 : 167).

5.3.1-Víctor Betancourt Estrada

Puisque qu'il est au cœur du groupe, il importe de s'arrêter quelques instants à sa trajectoire de vie pour mieux comprendre ses motivations. Il est né à La Havane il y a un peu plus de cinquante ans et a grandi dans une famille religieuse. Dès ses premières années de vie, il est initié dans la *regla de ocha*, mais c'est au début des années quatre-vingts qu'il est couronné et devient *santero*. Ses traditions religieuses proviennent de certains membres de sa famille installés dans la région de Matanzas, là où ont lieu toutes les activités religieuses auxquelles il participe. Dès son jeune âge, son parrain remarque que sa curiosité pour la connaissance devrait le mener à *ifá* et il est consacré comme *babalawo* en 1985 (entrevue 6 août 2006). À cette même époque, il crée des écoles d'*ifá* dans le but de poursuivre l'enseignement de la religion yoruba à d'autres religieux afin d'éradiquer l'ignorance l'entourant. (Gobin 2007). Il suit également des cours de langue yoruba afin de mieux comprendre les chants religieux « qui constituent la clé de l'univers mythologique et rituel » (ibid). Il se dit très animé par un désir de connaissance et c'est pour cette raison qu'il s'investit considérablement dans la recherche des traditions perdues. Cette recherche s'effectue, d'une part, à partir de la littérature, académique et religieuse, de laquelle une partie découle de ses contacts avec des religieux, cubains et nigériens, installés aux États-Unis qui lui envoient de la documentation et avec lesquels il entretient une communication constante, mais d'autre part, de par ses propres entrevues avec des religieux en sol cubain. Il affirme que le fait qu'ils (le groupe) soient *babalawos* leur permet d'avoir accès au secret. Plus que pratiquants, les membres de *Ifá Iranlówo* sont donc aussi investigateurs (entrevue 6 août 2006). Il n'est pas négligeable de mentionner que Betancourt entretient également des contacts avec des religieux nigériens venus le rencontrer à quelques occasions et lors desquelles il y a eu échange de connaissance, entre autres, via la pratique de certains rituels.

De plus, Betancourt a, jusqu'à ce jour, bien qu'il soit en attente pour de futures publications, publié deux livres, le premier, en 1995, *El babalawo, medico tradicional* (le *babalawo*, médecin traditionnel), et le deuxième, en 2004, *Lenguaje ritual lukumi* (Langage rituel *lukumi*). Le premier volume publié découle de ses

recherches liées à sa conception qui attribue aux *odduns* du système divinatoire de *ifá* de fortes similitudes avec les découvertes médicales contemporaines. Il fait par exemple des analogies entre le codage de l'ADN et un *oddu* d'*ifá*. Il vante le savoir faire des *osainistes*⁶³ dans la concoction de remèdes à base d'herbes spécifiques qui permettraient la guérison. Il avance donc que le travail entre médecins et *babalawos* est essentiel, ce qui est, par ailleurs, devenu monnaie courante dans la société cubaine.

Betancourt a été critiqué et a provoqué un débat lorsqu'il a, pour la première fois en 2004, initié une femme dans la prêtrise de *ifá*, fonction réservée uniquement aux hommes dans la pratique cubaine. Cette initiation a provoqué un débat public qui allait opposer principalement l'ACYC et le groupe *Ifá Iranlówó*⁶⁴. Douze femmes ont depuis été initiées par lui.

5.3.2-Pourquoi *Ifá Iranlówó* ?

Le fondement à l'origine de la fondation du groupe et de l'idéologie de Betancourt est qu'au fil du temps, de nombreuses traditions se seraient perdues et qu'il convient donc de sauver le culte en les réintégrant à la pratique. C'est donc par la recherche qu'il tente de combler les manques ou de rétablir les déformations que la religion aurait subi au cours des ans. L'objectif du groupe est donc de remettre de l'avant la religion yoruba telle qu'elle était à son origine. Il convient de préciser que pour Betancourt cette religion n'a rien de cubaine (tout se produisant en yoruba), mais qu'il s'agit plutôt de la religion yoruba pratiquée à Cuba. Il importe alors de joindre les connaissances entourant la pratique religieuse à son arrivée sur l'île, en considérant les variantes régionales et celles du Nigéria. C'est uniquement en unissant toutes ces données que le casse-tête peut être achevé. Cela explique l'étroite connivence de Betancourt avec les *babalawos* nigériens et ceux établis aux États-Unis qui s'insèrent, pour beaucoup, dans un courant de « ré-africanisation » de la religion yoruba⁶⁵. Pour le groupe, l'échange de connaissances entre africains et

⁶³ Le terme provient de *Osain*, la déité de la nature, des herbes. Les *osainistes* sont donc les spécialistes de l'utilisation des herbes.

⁶⁴ Pour plus de détails quant aux événements liés à l'initiation de cette femme, se référer à Gobin 2007.

⁶⁵ Ce courant propose la mise en place d'une série de mesures visant un retour à une pratique religieuse plus orthodoxe. En 1992, dans le cadre de Premier atelier international sur les problèmes de la religion yoruba à Cuba qui a eu lieu à l'ACYC, un courant visant la « yorubization » de la *santería* s'est fait ressentir. Les objectifs recherchés étaient l'élimination du syncrétisme (yoruba-catholique)

cubains est donc essentielle puisqu'une multitude de traditions ont été annihilées en Afrique lorsque des régions ont été dépeuplées suite à la demande d'esclaves à Cuba et le phénomène inverse est aussi vrai : toutes les traditions africaines ne se sont pas rendues à Cuba via la traite esclavagiste.

Cette conception à la base de *Ifá Iranlówó* et de son fondateur a bien certainement engendré certaines modifications des pratiques religieuses au sein même du groupe qui, bien que son fondateur ne l'explicite pas de manière directe, tend à s'inscrire dans ce courant de « ré-africanisation » de la religion yoruba. Pour cette raison, toutes les traces faisant présage d'un syncrétisme religieux sont effacées dans la pratique du groupe.

5.4-Francisco « Gordillo » Arredondo

J'ai choisi de présenter dans le cadre de ce chapitre l'artiste peintre Francisco Gordillo, car il est un des nombreux artistes qui expriment à travers leur art un aspect de la culture afro-cubaine. Plusieurs groupes incorporent la sphère publique grâce à leurs actions, mais c'est également le cas d'individus dont le travail mérite d'être souligné. Dans ce chapitre sera donc présenté celui qui signe ses toiles simplement par « Gordillo », en s'attardant à son parcours de vie et à ses motivations.

5.4.1-Parcours de vie

Gordillo naît au milieu des années soixante à La Havane. Dès son jeune âge, la peinture l'interpelle et il se spécialise principalement dans l'exécution de paysages. À vingt ans, il fait son entrée à l'Académie des Beaux-arts San Alejandro. C'est dans le cadre de son programme d'études qu'il commence à s'intéresser au CFNC. Dans le but de mieux comprendre de quoi il s'agit, il commence à investiguer sur les diverses déités, sur les légendes et contes qui caractérisent les religions d'origine africaine, principalement ceux liés à la *santería*. Considérant qu'il y avait une ouverture à cette époque quant à la possibilité d'incorporer la culture de descendance africaine dans son art, il décide de l'intégrer à son travail de thèse

dans la *regla de ocha* (élimination, par exemple, de la terminologie analogue utilisée pour se référer aux *orishas* (le nom des saints catholiques ou de leurs équivalents yorubas (ex. *Changó* et *Santa Bárbara*), et la consolidation d'une hiérarchie ecclésiastique qui normaliserait la pratique *santerale*. (Menéndez Vásquez 1995: 38). Il est à noter qu'il existe aux États-Unis, et à moindre échelle à Cuba, une lutte entre les traditions cubaines et les nigériennes, chacun des protagonistes proclamant la véracité et la pureté de sa tradition.

finale. Une fois ses études terminées, il poursuit ses recherches sur la culture afro-cubaine à partir du travail de chercheurs ou d'écrivains et commence à s'intéresser au travail d'autres artistes qui l'incluent dans leur travail. Pour en nommer que deux, le travail de Wilfredo Lam (1902-1982) et de Manuel Mendive (1944-), ne peut passer inaperçu. En effet, ces deux grands peintres cubains ont tous deux intégré la religiosité afro-cubaine à leurs œuvres et ont acquis au cours du temps de grandes réputations et ce, à l'échelle planétaire.

Parallèlement à cette recherche de nature plus « intellectuelle », Gordillo se replie également sur ses propres origines en s'intéressant davantage à la religion des siens, religion à laquelle il participait depuis sa jeunesse, sans toutefois en connaître tous les aspects. Il commence donc à questionner sa mère et grand-mère sur ce que racontaient ses arrières grands-parents et sur la pratique religieuse de sa famille. L'histoire familiale de Gordillo raconte que son arrière-arrière-grand-père, venu d'Afrique, aurait amené avec lui ses objets religieux (fondements) et aurait poursuivi ses traditions en enseignant aux enfants comment les utiliser. Il serait un de ceux qui auraient participé au développement et à la diffusion du *mayombe* (branche du *palo monte*) à Cuba. Une partie de sa famille, toujours installée en campagne, plus précisément dans un village près de Santa Clara, poursuit depuis cette époque ces traditions *mayomberas*. Chaque année, la famille se réunit à cet endroit et offre des cérémonies, pouvant durer quelques jours, à ses objets qui sont, bien évidemment, très significatifs pour eux. Plusieurs membres de sa famille ont émigrés à La Havane au cours des ans et plusieurs ont intégré à leurs pratiques religieuses la *santería* et le spiritisme, sans toutefois délaisser les traditions *mayomberas* de la famille. Gordillo s'est initié pleinement lui aussi dans le *palo monte* et dans la *santería* vers la fin des années quatre-vingt-dix.

Comme il me le mentionnera en entrevue, il est important de comprendre que ces religions sont des choses sérieuses, qu'il faut les connaître avant d'y entrer pleinement et de s'y dévouer (entrevue 17 août 2006). Il insistera également sur l'idée que de moins de moins de personnes comprennent ce qu'ils font, s'initient sans savoir, à la recherche de la protection ou autres ou encore pour des raisons économiques. Pour lui, il faut adorer avec foi, avec amour.

5.4.2-Créations artistiques et motivations

C'est l'unisson de ces deux religions qui décrit l'inspiration du peintre. Dans toutes ses œuvres, principalement faites d'acrylique sur toile ou papier, il tente d'incorporer des éléments à la fois du *palo monte* et de la *santería*. Ses œuvres sont très complexes et cachent derrière leur beauté de multiples explications, à la fois personnelles et religieuses⁶⁶. Ivor Miller écrit que les peintures de Gordillo expriment profondeur et complexité dans leurs interactions avec les mythes et rites apportés sur l'île par ses ancêtres (Miller 2005 : 16). Depuis 1988, l'artiste se dédie uniquement à cette thématique. Bien qu'il ait fait ou qu'à l'occasion il crée des œuvres sortant du répertoire religieux, c'est ainsi qu'il se promeut en tant qu'artiste.

Pour lui, les recherches derrière chacune de ses peintures lui permettent de mieux définir son identité : qui suis-je ?, dit-il, d'où viens-je ? Pour reprendre ses mots, son art, dans lequel sont inscrites ses traditions familiales, lui permet de s'exprimer ou de faire transpirer ses sentiments quant à ce qu'il ressent envers cette culture, cette religion. En effet, pour lui, il s'agit bel et bien d'un univers culturel dans lequel s'inscrit la religion et non d'une religion isolée. Il dit s'inspirer de ses propres traditions, de ses recherches, mais également de ce qu'il voit. Par exemple, lorsqu'il participe à des cérémonies rituelles en tant que religieux, il y assiste également en tant qu'artiste et reproduit ce qu'il constate ; les couleurs, les symboles qu'il voit, l'énergie qui se dégage lors de certains rituels, etc.

Il a exposé ses toiles dans plusieurs galeries cubaines, principalement de la région de La Havane et à l'étranger (Mexique, États-Unis, France, Brésil, etc.). À ses débuts, c'est majoritairement dans des endroits très animés par les religions afro-cubaines qu'il exposait ses toiles, mais aujourd'hui, s'étant fait un nom dans la profession, il participe à plusieurs festivals ou événements où il lui est possible de présenter son travail. Il dit constater une augmentation de l'intérêt dans les dernières années pour l'art d'inspiration africaine, un intérêt qui provient à la fois d'un public religieux et non-religieux. Il constate que plus d'artistes incluent la thématique religieuse dans leur art. En effet, il est facile, à La Havane, de tomber sur des

⁶⁶ Pour pouvoir visualiser certaines de ses toiles, consulter The International Review of African American Art : 2005, ou aller en ligne à l'adresse suivante : <http://afrocubaweb.com/arredondo/gallery10-06/index.htm>

peintures, en exposition dans les galeries ou encore dans les marchés, qui sont inspirées des religions afro-cubaines.

5.5-Conclusion

Les trois histoires de cas présentées dans le cadre de ce chapitre démontrent que la religion est exprimée différemment par des acteurs qui réussissent, via diverses méthodes, à propulser leur religion, et surtout, leur vision de la religion, dans la sphère publique, et ainsi, à susciter, à leur manière, un intérêt pour un public, quel qu'il soit. Pour certains, la religion devient l'élément à la base d'une mission culturelle alors que pour d'autres, elle devient le thème central du contenu de leurs arts visuels.

S'il existe une lutte de pouvoir entre certaines factions religieuses, comme c'est le cas entre le groupe *Ifá Iranlówó* et l'ACYC par exemple, c'est bien parce que des bénéfices entrent en ligne de compte, qu'ils soient d'ordre intellectuel ou monétaire. À moindre échelle, il existe une certaine forme de compétition entre les différents *casas-templos* : certaines sont plus prestigieuses en raison de l'ancienneté du *santerol/babalawo*, du nombre de filleuls de ce dernier, de ses filleuls étrangers, de sa lignée familiale, etc. Le même genre de compétition existe entre les artistes, que ce soit affirmé ou non. Les toiles, à titre d'exemple, expriment plus qu'une simple image, mais aussi un savoir, une connaissance qui se veut exposée au grand public. La plastique comme telle peut fasciner un public x, alors que le message ou les explications derrière l'œuvre en attireront un autre. Projeter dans la sphère publique un aspect aussi important de l'identité personnelle qu'est la religion, implique, consciemment ou inconsciemment, une quête de reconnaissance. Il s'agit de donner de la visibilité à un objet (matériel ou immatériel) et à espérer des réactions, qu'elles soient positives ou non, qui génèrent alors un intérêt plus grand pour la personne et l'objet en question. Cela prévaut autant à l'échelle d'organisation institutionnelle, telle que l'ACYC qu'à l'échelle individuelle, au niveau du travail artistique.

Les trois cas présentés démontrent également, encore une fois, qu'il existe diverses factions au sein d'une communauté qui, à première vue, peut nous apparaître homogène. Divers agents la composent et utilisent à leur façon leurs connaissances pour arriver à leurs fins. Il est vrai que le phénomène de la

commercialisation a provoqué, peut-on le supposer, de plus grands désaccords dans la communauté religieuse. Plusieurs crient à la perte de traditions, à l'amoindrissement de l'assiduité dans la pratique religieuse, alors que d'autres voient de nouvelles voies de professionnalisation s'ouvrir à eux et applaudissent l'ouverture qui caractérise les religions populaires depuis près de vingt ans. Toutefois, peu importe la position soutenue par un individu, il est clair que la majorité de ceux gravitant dans l'univers religieux bénéficient, directement ou indirectement, d'un intérêt croissant, de la part de cubains et d'étrangers, qui découlent de l'augmentation de la visibilité de la culture afro-cubaine qui, elle-même, n'est pas isolée, entre autres, du phénomène de la commercialisation, des médias de communication et des industries culturelles.

Conclusion

Au cours des années quatre-vingt-dix, la culture afro-cubaine a connu un essor dans la sphère publique qui s'est manifesté sous diverses formes et par différents agents sociaux. Les causes qui permettent de comprendre cette résurgence de la culture afro-cubaine sont multiples et doivent être comprises en complémentarité. C'est une série de facteurs, que ce soit l'ouverture gouvernementale à la religion, mais aussi l'intérêt de ce dernier pour la culture populaire, l'ouverture touristique, les pressions nationales et internationales, la crise socio-économique engendrée par l'effondrement de l'union soviétique, la crise mondiale liée à la perte de la foi, la persistance de pratiques culturelles pourtant longtemps dépréciées ou autres, qui, conjointement, a engendré le boom que l'on constate à Cuba aujourd'hui.

Au cours du chapitre 1, nous avons vu que la présence de la culture afro-cubaine à Cuba dans la sphère publique n'est pas un phénomène nouveau. Cependant, nous observons qu'elle a aujourd'hui acquis une expansion jamais égalée auparavant qui découle de la reconfiguration de l'espace culturel. Cette reconfiguration est donc à inscrire dans un processus historique. En effet, depuis l'arrivée des africains sur l'île, l'univers découlant de leur cosmologie et de leurs pratiques artistiques s'est fait plus ou moins visible, selon l'époque, et a toujours su générer des débats et des actions entre divers agents sociaux. D'une part, les autorités ont toujours dû prendre en considération la présence d'un segment de la population qui refusait de renier ses origines et de se soumettre entièrement à la domination blanche. Cela s'est traduit par des lois, des philosophies, des actions engendrées par les autorités, destinées à restreindre ou à encourager (inclusion/exclusion) la participation noire ou l'incorporation de leur culture en temps donné. D'autre part, ces réactions gouvernementales ont été conditionnées par une population bien active qui, via diverses méthodes, a réussi à exercer une pression constante sur les autorités en les forçant à revoir leurs stratégies de domination. À l'inverse, les méthodes de résistance et d'adaptation de la population afro-cubaine se sont elles-mêmes vues conditionnées par les décisions et discours gouvernementaux. Nous avons donc vu comment ces deux acteurs importants ont toujours coopéré, car ils ont toujours été dépendants l'un de l'autre.

Le chapitre 2, quant à lui, a mis l'attention sur les transformations du domaine culturel du point de vue institutionnel, à la fois gouvernemental et non-gouvernemental. Nous avons soulevé le processus suivant lequel certaines manifestations culturelles ont été « objectifiées » et sont devenues incluses au sein des programmes institutionnels comme des éléments centraux de la culture nationale. Les facteurs socio-économiques, nationaux et internationaux qui ont contribué à cette transformation ont également été abordés, ce qui laisse transparaître l'idée que l'instrumentalisation de la culture par les autorités est conséquente, certes, de ses intérêts, mais également de pressions internes et externes. Il convient alors d'aller au-delà de l'idée qui prône une utilisation sociale de la culture qu'à des fins hégémoniques.

Le chapitre 3 a suivi dans la même veine en insistant toutefois sur la mise en pratique des politiques culturelles cubaines axées sur la participation populaire. Le fonctionnement des maisons de la culture a été expliqué afin de démontrer comment se concrétise dans la réalité ces nouveaux espaces d'échange entre le « populaire » et le gouvernemental. Il en est ressorti que ces lieux agissent à titre d'espace de négociation entre les deux acteurs, et tentent de répondre à la fois aux intérêts des deux groupes, mais qui imposent certaines limites en raison des contraintes et des objectifs gouvernementaux en matière culturelle.

Les chapitres 4 et 5 avaient comme objectifs de présenter différents individus/groupes/organisations qui travaillent directement au nom de la culture afro-cubaine et qui participent à sa diffusion dans la sphère publique. Nous avons vu, dans le cas des groupes liés à la musique et à la danse, que cette diffusion peut se faire selon des perspectives et des intérêts différents, soit, par exemple, du haut vers le bas ou à l'inverse en fonction d'un discours plus axé sur la pratique communautaire. En ce qui a trait à la diffusion de la religion, il nous est apparu qu'en devenant un objet de débats et de discussions et/ou une thématique à partir de laquelle un travail est élaboré, elle a inséré la sphère publique et par conséquent, est devenu partie intégrante de l'espace culturel.

Il est à noter que le gouvernement et les groupes populaires ne sont pas les uniques agents dans cette dynamique. Nous avons vu que la diffusion de la culture interpelle une multitude de clientèles (religieux, touristes, promoteurs, intellectuels,

etc.). Cela suggère qu'il n'y ait pas qu'une seule sphère publique, mais qu'il y en ait plusieurs : à l'échelle communautaire, entre voisins, à l'échelle municipale, au niveau académique et entre d'autres acteurs localisés à la fois aux niveaux national et international (communauté religieuse, promoteurs culturels, intellectuels, touristes, etc.). Toutes ces clientèles jouent un rôle capital dans le phénomène qui nous intéresse ici, car elles y participent directement et/ou influencent les stratégies de promotion utilisées par les différents agents. Pour chacun de ces derniers, tenter de différencier et d'exploiter à la fois cette pluralité de publics peut s'avérer un travail nécessaire à la survie.

Plusieurs acteurs tentent de tirer des bénéfices, qu'ils soient matériels ou non, en faisant la promotion, de manière directe ou indirecte, d'un ou de plusieurs aspects de la culture afro-cubaine et de leur vision de ce que cela représente. Que se soit la recherche du soutien populaire, de l'attraction touristique, de gains financiers personnels, de pouvoir ou de prestige, de dévouement pour la reconnaissance d'un héritage national ou individuel, chaque acteur agit en vue d'atteindre l'objectif qu'il s'est fixé. Bien que ce soit l'État qui détienne la majorité des outils lui permettant d'instrumentaliser la culture pour répondre à ses intérêts, tous les autres acteurs ont démontré comment ils arrivent eux-aussi à « s'approprier » certains éléments culturels et à tirer profit, à leur manière, de cette objectification culturelle.

Néanmoins, l'existence et la survie de tous ces acteurs sociaux dépendent de la reconnaissance qu'ils reçoivent des autres. Comme nous l'avons déjà précisé auparavant, il ne s'agit pas de donner une valeur positive ou négative au concept de reconnaissance, mais plutôt de constater que la survie d'un agent social n'est possible qu'à travers le regard des autres agents qui reconnaissent le rôle et la place occupée par chacun dans une dynamique sociale. Dans la reconfiguration que nous avons examiné dans le cadre de cette recherche, il apparaît, en raison des clientèles et acteurs variés qui y sont impliqués, qu'une multiplicité de reconnaissance soit nécessaire au maintien de la dynamique. De plus, tous ces acteurs sociaux bénéficient des répercussions du travail des autres, et d'autre part, ils collaborent. Par exemple, le fait que de nombreux lieux offrent des présentations artistiques afro-cubaines fait bénéficier les musiciens, les artistes plastiques, les *jinetes* ou autres qui voient alors que des intérêts se sont développés pour la thématique « afro », ce

qui peut les inciter à pousser davantage dans cette voie dans le but d'atteindre des bénéfices, financiers ou immatériels. Le phénomène inverse est aussi vrai. Le phénomène de la commercialisation entourant la culture afro-cubaine et plus précisément son aspect religieux, provoque, que l'on soit en accord ou non avec cette situation, un engouement duquel bénéficient à la fois les religieux « charlatans » et ceux qui ont à cœur le maintien des traditions. Non seulement chacun bénéficie-t-il du travail de l'autre, mais c'est l'autre qui lui donne sa valeur et qui lui permet d'être reconnu : le « bon » versus le « mauvais » religieux, la bonne versus la moins bonne représentation artistique, la pratique religieuse africaine versus la pratique cubaine, l'authenticité versus la non-authenticité, le soutien gouvernemental versus une indépendance quasi-totale, etc. Chacun se définit en fonction du travail de l'autre en promouvant sa différence, ses aptitudes et son savoir.

Cependant, cela n'est pas un indicateur de luttes ouvertes de pouvoir entre tous ces acteurs, car, dans de nombreuses situations, ils collaborent. Les exemples sont d'ailleurs extrêmement nombreux. Par exemple, les maisons de la culture participent à des festivités organisées par l'État (le carnaval de La Havane par exemple) ; le *Callejón de Hamel* sert de lieu de présentations artistiques lors du festival de la *rumba* organisé par la municipalité de *Centro Habana* ; les *Criollitos* de la maison Los Sitios présentent au *Callejón de Hamel* une performance dans le cadre du festival *Wemilere* ; les religieux sont invités à participer dans le cadre de rencontres internationales (celle du CIPS, de l'Institut d'Anthropologie, etc.), les chercheurs fréquentent les projets communautaires, les *casas-templos* ; les institutions culturelles invitent à l'occasion des religieux ou des intellectuels à discuter d'un thème dans le cadre de conférences, etc. Il est intéressant de constater qu'à l'intérieur du domaine culturel afro-cubain, la majorité des individus qui y participent se connaissent. Cela vaut pour les chercheurs, les petits groupes organisés, les centres culturels, etc. De nombreuses rencontres et lieux représentent des espaces d'échange entre diverses clientèles, ce qui a pour effet d'accélérer les processus de reconnaissance et de collaboration.

Non seulement y-a-t-il des divergences entre les différentes catégories d'agents sociaux, mais, les exemples présentés au cours du travail ont aussi permis

de démontrer les perspectives varient énormément au sein des groupes populaires dans lesquels sont incluses différentes catégories d'agents sociaux.

Premièrement, il y a ceux qui participent aux activités publiques qui mettent en scène la « culture », mais il y a également ceux pour qui cela n'a aucun intérêt et donc qui ne les fréquentent jamais. Deuxièmement, il y a ceux qui voient en ces manifestations publiques une preuve de la reconnaissance de la culture afro-cubaine par les autorités du pays, ceux qui les voient comme une forme de divertissement sans plus ou de simples espaces de participation populaire et ceux qui les considèrent comme une perte de traditions qui risque de mener à l'annihilation de la culture afro-cubaine, marquée par des intérêts économiques gouvernementaux. Troisièmement, il y a une quantité d'individus qui réclament la reconnaissance de la culture afro-cubaine comme une composante intégrante de la culture nationale et donc, de l'identité nationale qui doit démontrer cette conjugaison des différentes composantes ethniques de la nation, alors que d'autres, agissent de façon à ce que cette culture soit reconnue comme un élément marquant l'identité afro-cubaine.

Malgré tout le spectre de conceptions et de motivations qui caractérise les divers agents impliqués dans la diffusion des manifestations culturelles afro-cubaines, les années quatre-vingt-dix ont permis la reconnaissance, que ce soit pour de bonnes ou de mauvaises raisons, d'une culture qui, pourtant présente depuis des siècles, n'avait jamais bénéficié d'une acceptation populaire et étatique aussi généralisée.

La dynamique qui nous intéressait dans le cadre de ce travail est donc beaucoup plus complexe qu'il peut le sembler *a priori*. Les questions de reconnaissance, d'identité nationale, de pouvoir, d'instrumentalisation de la culture s'entrecoupent et mettent de l'avant la complexité entourant un phénomène aussi courant que l'émergence de certaines manifestations culturelles dans une société. Il est simple de penser la situation comme une simple cause à effet, mais pourtant, les indices relevés lors de cette recherche démontrent que plusieurs forces, acteurs, philosophies et objectifs entrent en ligne de compte et que tous, peu importe leur pouvoir (en terme de domination ou de représentation dans la société) doivent être pris en compte. La période des années quatre-vingt-dix étant elle-même une situation que plusieurs tentent encore d'explorer, elle a parallèlement donné naissance à

d'autres phénomènes qui se doivent désormais d'être étudiés. La commercialisation de la culture de même que la création de nouvelles sphères d'activités, le hip hop par exemple, qui servent de nouveaux espaces de stratégies identitaires se doivent d'être approfondies, et ce en lien avec ce qui vient d'être présenté.

Bibliographie

Livres et articles de périodiques

- Acosta, Leonardo. 2004. *Otra visión de la música popular cubana*. La Havane: Letras Cubanas.
- Adesky, Jacques d'. 1994. « Mouvements noirs, identité et idéologie au Brésil ». Dans Gabriel Gosselin et Henri Ossebi, dir., *Les sociétés pluriculturelles*. Paris : L'Harmattan. 61-71.
- Agier, Michel et Odile Hoffmann. 1999. « Les terres des communautés noires dans le Pacifique colombien. Interprétations de la loi et stratégies d'acteurs ». *Problèmes d'Amérique latine*, No. 32 (janvier-mars) : 17-42.
- Agudelo, Carlos Efrén. 1999. « Colombie : changement constitutionnel et organisation des mouvements noirs ». *Problèmes d'Amérique latine*. No. 32 (janvier-mars) : 43-51.
- Alvarado Ramos, Juan Antonio. 1996. « Relaciones raciales en Cuba. Notas de investigación ». *Temas*, No. 7 (juillet-septembre) : 37-43.
- Anderson, Benedict. 1991 [1983]. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Atwood Mason, Michael. 2002. *Living Santería: Rituals and Experiences in an Afro-Cuban Religion*. Smithsonian Books.
- Arandía Covarrubias, Gisela. 2001. « Controversia : ¿Entendemos la marginalidad? » *Temas*, No. 27 (octobre-décembre): 62-69.
- Ayorinde, Christine. 2004. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution and National Identity*. Gainesville: University of Florida Press.
- Balbuena Gutiérrez, Bárbara. 2003. *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*. La Havane: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana « Juan Marinello »
- Barth, Fredrik. 1998 [1969]. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*. Long Grove: Waveland Press.
- Barnet, Miguel. 2001 [1966]. *Bibliografía de un cimarrón*. La Havane: Letras Cubanas.
- Bello, Álvaro. 2002. « La equidad y la exclusión de los pueblos indígenas y afrodescendientes en América latina y el Caribe ». *Revista de la CEPAL* (avril) : 1-19.
- Boudreault-Fournier, Alexandrine. 2003. *Manufacturing Culture in Cuba, an ethnography*, mémoire de maîtrise (anthropologie), Université Concordia.

- Bousquet, Marie-Pierre. 2005. « La spiritualité amérindienne sur la place publique : à la recherche d'un statut ». Dans *La religion dans la sphère publique*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, 171-196.
- Burchardt, Hans Jürgen. 2003. « Contours of the Future. The New Social Dynamics in Cuba ». *Latin American Perspectives*, Vol. 29, No. 3 (mai): 57-76.
- Canclini, Néstor García. 2006 [2002]. *L'Amérique latine au XXI^e siècle*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Canclini, Néstor García. 1999. « Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano ». Dans García Canclini Néstor et Carlos Juan Moneta, dir., *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Barcelona: Grijalbo editores 32-63.
- Canclini, Néstor García. 1995. *Hybrid cultures : strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Carbonel, Walterio. 1993 [1961]. « Birth of a National Culture ». Dans Pedro Pérez Sarduy et Jean Stubbs, dir., *AfroCuba. An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*. New York: Ocean Press, 189-197.
- Carvalho, José Jorge de. 2002. « Las culturas afroamericanas en iberoamérica : lo negociable y lo innegociable ». *Seminario Internacional "Las Culturas Iberoamericanas en el Siglo XXI"*. Mexico.
- Casamayor Cisneros, Odette. 2002. « Les masques du Noir. Quelques approximations sur la présence du Noir cubain dans le récit contemporain ». *Cahiers d'études africaines*, Vol. 165, XLL1-1 : 7-29.
- Cirese, Alberto M. 2005 [1976]. « Gramsci y el folklore como concepción tradicional del mundo de las clases subalternas ». Dans Gilberto Giménez Montiel, dir. *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. 1, Mexico: Conaculta, 299-312.
- Cirese, Alberto M. 2005 [1976]. « Cultura hegemónica y culturas subalternas ». Dans Gilberto Giménez Montiel, dir. *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. 2, Mexico: Conaculta, 263-277.
- Davis, Darien J. 1998. « Nationalism and Civil Rights in Cuba : A Comparative Perspective, 1930-1960 », *The Journal of Negro History*, Vol. 83, No.1 (hiver): 35-51.
- Fuente, Alejandro de la. 1998. « Race, National Discourse, and Politics in Cuba : An Overview ». *Latin American Perspectives*, Vol. 25, No. 3 (mai) : 43-69.
- Despaigne Chueg, Raimundo. 1939. « Cómo debe resolverse el problema racial cubano en la nueva constitución? ». *Adelante*, Vol. 4, No. 44-45: 11

- Douzant-Rosenfeld, Denise et Maryse Roux. 2001. « Cuba à l'épreuve du tourisme international ». *Problèmes d'Amérique latine*, No. 42 (juillet-septembre) : 87-110.
- Fernandes, Sujatha. 2006. *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power and the making of New Revolutionary Cultures*. Duke: Duke University Press.
- Fernandes, Sujatha. 2003. « Fear of a Black Nation : Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba ». *Anthropological Quarterly*, Vol. 76, No.4 (automne) : 575-607.
- Fernández, Damian J. et Madeline Cámara Betancourt. 2000. « Interpretations of National Identity ». Dans Damian J. Fernández et Madeline Cámara Betancourt, dir., *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Gainesville : University Press of Florida. 1-13.
- Fernández Robaina, Tomás. 2003. « ¿La santería : africana, cubana, afrocubana ? : Elementos para el debate ». *Conférence Centre d'Investigations Psychologiques et Sociales*. La Havane (avril).
- Ferrer, Ada. 2000. « Rethinking Race and Nation in Cuba ». Dans Damian J. Fernández et Madeline Cámara Betancourt, dir., *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Gainesville : University Press of Florida. 60-76.
- Gellner, Ernest. 1983. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gobin, Emma. 2007. « Innovation », Circulation, Fragmentation. Ethnographie d'un conflit religieux à La Havane ». *Ateliers*, No.31: Religions afro-américaines: nouveaux, nouveaux enjeux, [en ligne] adresse URL : <http://ateliers.revues.org/document411.html>.
- González-Wippler. 2004. *Santería: The Religion*. Minnesota: Llewellyn Publications.
- Guanche Pérez, Jesús. 1997. « La cuestión « racial » en Cuba actual : algunas consideraciones ». *Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana*, No. 52 : 57-65.
- Guevara, Ernesto "Che". 1993 [1965]. *El socialismo y el hombre*. La Havane: Editorial Política
- Gunn, Gillian. 1995. « Cuba's NGOs : Government Puppets or Seeds of Civil Society ? ». *A publication of the Caribbean Project, Center for Latin American Studies*, No. 7 (février).
- Habermas, Jürgen. 1978 [1962]. *L'espace public. Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris :Payot.
- Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Wisconsin: The University Wisconsin Press.

- Helg, Aline. 1997. « Race and Black Mobilisation in Colonial and Early Independent Cuba : A Comparative Perspective ». *Ethnohistory*, Vol.44, No.1 (hiver) : 53-74.
- Hernández, Rafael, Haraldo Dilla et al.1991. « Political Culture and Popular Participation in Cuba ». *Latin American Perspectives*, Vol.18, No.2 (printemps) : 38-54.
- Hobsbawn, Eric et Terence Ranger, 2005 [1983]. « Inventando tradiciones ». Dans Gilberto Giménez Montiel, dir. *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. 2, Mexico: Conaculta, 189-204.
- Hobsbawn, Eric et Terrence Ranger. [1983] 1994. « The Nation as Invented Tradition ». Dans John Hutchinson et Anthony D. Smith, dir., *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press, 76-83.
- Lefebvre, Solange. 2005. « La religion dans la sphère publique, entre reconnaissance et marginalisation ». Dans *La religion dans la sphère publique*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, 5-10.
- López, Laura Cecilia. 2005. « Censos y transnacionalización. El caso de los "afrodescendientes" en Argentina ». *I Congreso Latinoamericano de Antropología*. Rosario.
- Martín Barbero, Jesús. 2000. « Transformations in the Map : Identities and Culture Industries ». *Latin American Perspectives*, Vol. 27, No. 4 (juillet) : 27-48.
- Martínez Heredia, Fernando. « In the Furnace of the Nineties : Identity and Society in Cuba Today ». *Boundary 2*, Vol. 29, No.3 : 137-147.
- McGarrity, Gayle L. 1992. « Race, Culture, and Social Change in Contemporary Cuba ». Dans Sandor Halebsky et John M. Kirk, dir., *Cuba in Transition. Crisis and Transformation*. Boulder : Westview Press, 193-205.
- Menéndez Vásquez, Lázara. 2002. *Rodar el coco. Proceso de cambio en la santería*. La Havane: Ciencias Sociales.
- Menéndez Vásquez, Lázara. 1995. « ¿Un cake para Obatalá?! ». *Temas*, No. 4 (octobre-décembre) : 38-51.
- Miller, Ivor. 2005. « Kongo cruzado. Cuban Lukumí and Kongo Identity in the Art of Francisco "Gordillo" Arredondo ». *The International Review of African American Art*. Vol. 20, No. 2 ("Post-Black, "Post-Soul" or Hip Hop Iconography?) : 16-24.
- Moore, Robin D. 2006. *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*. California: University of California Press.

- Moore, Robin D. 1997. *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- Morrison, Karen Y. 1999. « Civilisation and Citizenship through the Eyes of Afro-Cuban Intellectuals during the First Constitutional Era, 1902-1940 ». *Cuban Studies*, Vol.30 : 76-96.
- Mouffe, Chantal. 1979. « Hegemony and ideology in Gramsci ». Dans Chantal Mouffe, dir., *Gramsci and Marxist Theory*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 168-204.
- Neira Betancourt, Lino. 2005. *La percusión en la música cubana*. La Havane: Letras Cubanas.
- Nodal, Roberto. 1986. « The Black Man in Cuban Society : From Colonial Times to the Revolution ». *Journal of Black Studies*, Vol. 16, No.3 (mars) : 251-267.
- Ortiz, Fernando. 2001 [1954]. *La Africanía de la música popular folklórica cubana*. La Havane: Letras Cubanas.
- Perera Pintado, Ana C. 2000. « Familia, Regla de Ocha y sociedad: ¿Cercanas o distantes? ». Dans Alfredo Prieto González et Jorge Ramírez Calzadilla, dir., *Religión, cultura y espiritualidad. A las puertas del tercer milenio*. La Havane: Caminos, 341-352.
- Pérez Sarduy, Pedro et Jean Stubbs. 2000. « Preface » et « Introduction : Race and the Politics of Memory in Contemporary Black Cuban Consciousness » . Dans Pedro Pérez Sarduy et Jean Stubbs, dir., *Afro Cuban Voices. On Race and Identity in Contemporary Cuba*. Gainesville : University Press of Florida, xi-xxi,
- Pérez Sarduy, Pedro et Jean Stubbs. 1993. « Introduction : The Rite of Social Communion ». Dans Pedro Pérez Sarduy et Jean Stubbs, dir., *AfroCuba. An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*. New York: Ocean Press, 1-23.
- Ramírez Calzadilla, Jorge. 2000a. *Religión y relaciones sociales. Un estudio sobre la significación sociopolítica de la religión en la sociedad cubana*. La Havane: Édition Academia.
- Ramírez Calzadilla, Jorge. 2000b. « Una cultura, una nueva espiritualidad y, tal vez, una nueva, religión ¿en una nueva era? » Dans Dans Alfredo Prieto González et Jorge Ramírez Calzadilla, dir., *Religión, cultura y espiritualidad. A las puertas del tercer milenio*. La Havane: Caminos, 61-70.
- Reid Andrews, George. 2004. *Afro-Latin America. 1800-2000*. New York : Oxford University Press.
- Smith, Anthony D. 1991. *National Identity*. Reno : University of Nevada Press.

Taylor, Charles. 1994 [1992]. *Multiculturalisme. Différence et démocratie*. Aubier : Champs Flammarion.

Thomas, Hugh. 1971. *Cuba : Or the Pursuit of Freedom*. Londres : Eyre et Spottiswoode.

Thurn, Hans Peter. 2005 [1976]. « La crítica de la cultura de la Escuela de Frankfurt ». Dans Gilberto Giménez Montiel, dir. *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. 1, Mexico: Conaculta, 287-298.

Véran, Jean-François. 1999. « Brésil : les dévouvertes du *quilombo*. La construction hétérogène d'une question nationale ». *Problème d'Amérique latine*, No. 32 (janvier-mars) : 53-72.

Wade, Peter. 1997. *Race and Ethnicity in Latin America*. Londres : Pluto Press.

Documents et CD-ROM

Atlas Ethnographique de Cuba. 2000. Centre d'Anthropologie et Centre d'investigations et de développement de la culture cubaine « Juan Marinello ». CD-ROM.

Comité étatique de statistiques. Office nationale de recensement. *Censo de Población y Viviendas*, La Havane, 1981, tome XVI.

Conseil National des Maisons de la Culture. *Indicaciones metodológicas para el funcionamiento de los Centros Provinciales y las Casas de Cultura*. La Havane, 2005.

Direction Municipale de la Culture de Centro Habana. *Levamiento Histórico, demográfico y social/Municipio Centro Habana*. La Havane, 2003.

Ministère de la Culture de la République de Cuba. *Aviso V Congreso Internacional Desarrollo y Cultura "En Defensa de la diversidad cultural"*, La Havane, 2006.

Sites Internet

Afrocubaweb, (site consulté le 7 février 2007), [en ligne], adresse URL : <http://afrocubaweb.com/>

Congreso Internacional Cultura y Desarrollo (5to.), (site consulté le 13 janvier 2007), [en ligne], adresse URL : <http://www.cultydes.cult.cu/>

Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, (site consulté le 9 mai 2007), [en ligne], adresse URL : <http://www.folkcuba.cult.cu/>

Cuba Map and Maps of Cuba, (site consulté le 4 juin 2007), [en ligne], adresse URL : www.cubamapa.com

Cubarte. Portal de la Cultura Cubana, (site consulté le 11 mars 2007), [en ligne], adresse URL : <http://www.cult.cu/>

Ministerio de Cultura de la República de Cuba, (site consulté le 13 janvier et 9 mai 2007), [en ligne], adresse URL : <http://www.min.cult.cu/>

Oficina del Historiador de la Ciudad, (site consulté le 7 janvier 2007), [en ligne], adresse URL : <http://ohch.cu/>

Portal de la Cultura de América latina, (site consulté le 14 mai 2007), [en ligne], adresse URL : <http://www.lacult.org/>.

Web Havana. Cuba Maps, (site consulté le 4 juin 2007), [en ligne], adresse URL : <http://www.webhavana.com/CubaMaps/>

Annexe 1 : Cartes géographiques



Figure 1: Carte géographique de Cuba (divisions provinciales). Source: <http://www.webhavana.com/CubaMaps/>

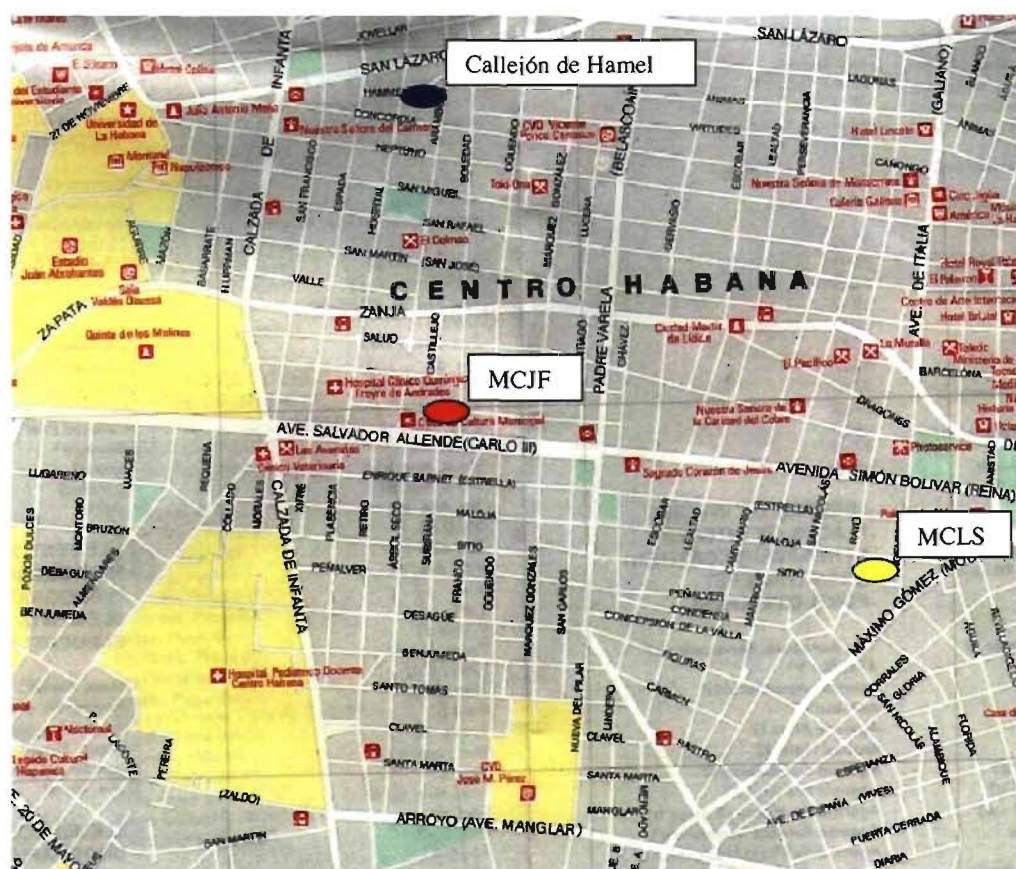


Figure 2: Carte de la municipalité de Centro Habana. Emplacement du *Callejón de Hamel* et des deux maisons de la culture de la municipalité. Source: www.cubamapa.com

Annexe 2 : Représentativité provinciale de la *rumba* et *santería*

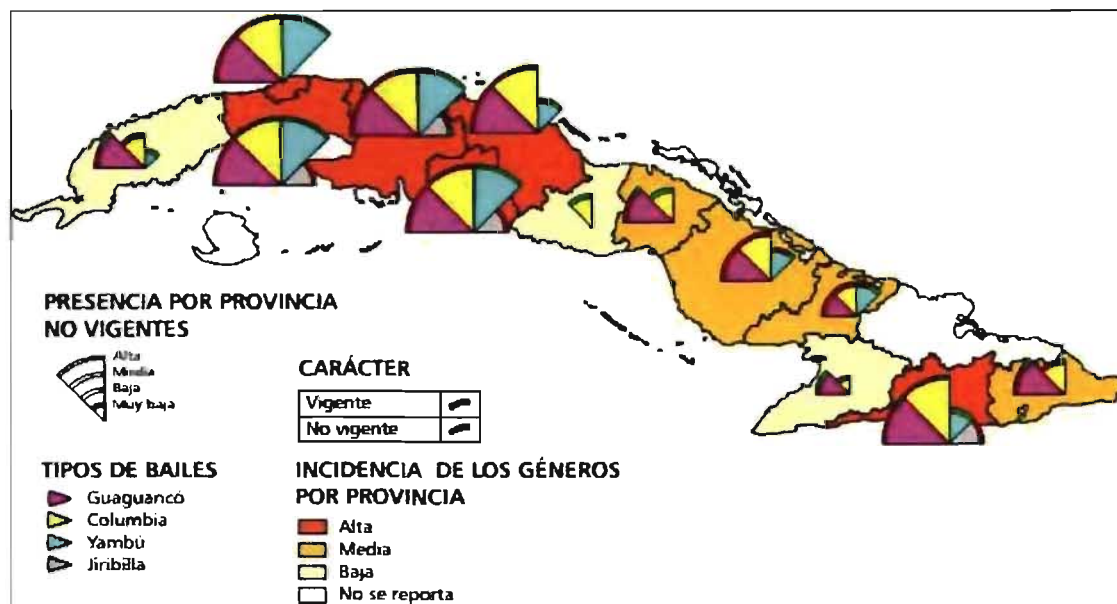


Figure 3: Représentativité de la rumba par provinces. Source: Atlas ethnographique de Cuba

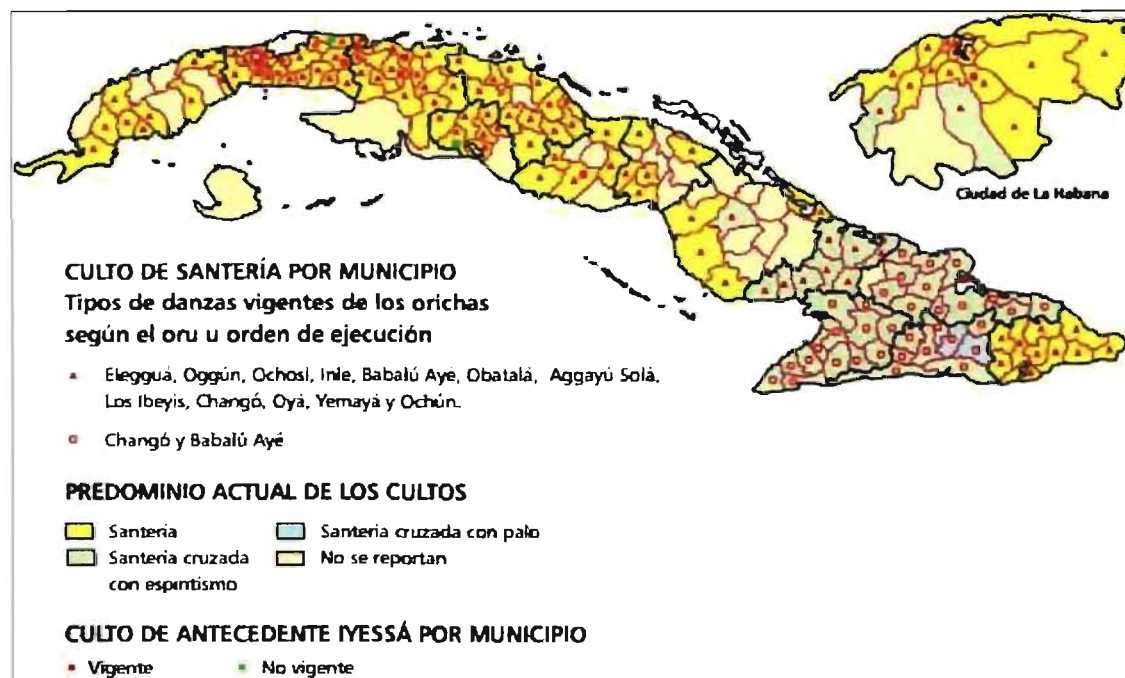


Figure 4: Représentativité de la santería par municipalités. Source: Atlas ethnographique de Cuba

Annexe 3 : Cours de danse au CFNC

I Nivel	
Danza 	
Bailes Populares	Mambo, Son, Cha-cha-chá y Conga.
Rumbas	Rumbas miméticas; So, So, So caballo; Papalote, Gavilán, Yambú y Guaguancó
Bailes de Santería (yorubá)	Bailes para: Eleguá, Ogún, Yemayá, Oshún y Shangó.
Panorama de la Cultura Cubana	
II Nivel	
Bailes Populares	Cha-cha-chá, Pilon, Mozambique, Mambo, Son y Conga.
Rumbas	Rumbas miméticas; Apila el arroz; La meneadera, Mamá Abuela, Yambú, Guaguancó y Columbia.
Bailes de Santería (yorubá)	Bailes para: Eleguá, Ogún, Yemayá, Oshún, Shangó y Obatalá.
Cantos de Santería	
Panorama de la Cultura Cubana	
III Nivel	
Bailes Congos	Palo y Makuta.
Bailes Arará	Afrekete, Jevioso y Babalú
Cantos Arará	
Cantos Congos	Bantú
Panorama de la Cultura Cubana	

Tableau 1: Cours de danse offerts par niveaux par le CFNC lors du Folkcuba. Source : *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* (<http://www.folkcuba.cult.cu/>)

Annexe 4 : Cours de percussion au CFNC

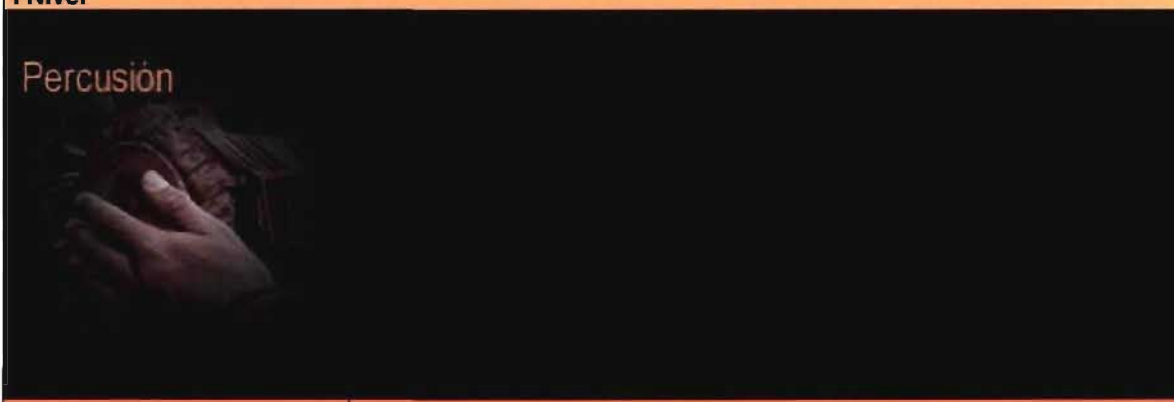
I Nivel	
	
Rumba	Yambú y Guaguancó
Instrumentos	Bombo, Tumbadoras, Sartenes y Claves
Panorama de la Cultura Cubana	
II Nivel	
Tambores Batá	Itótele, Okónkolo, Iyá..
Shequerés (Güiros)	Primero, Segundo, Caja.
Panorama de la Cultura Cubana	
III Nivel	
Congo (Bantú)	Palo, Yuka y Makuta.
Instrumentos	Caja, Mula, Guagua y Ngunga
Tambores Batá	Itótele, Okónkolo e Iyá.
Cantos Yorubá	

Tableau 2: Cours de percussion offerts par niveaux par le CFNC lors du Folkcuba. Source : *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* (<http://www.folkcuba.cult.cu/>)

Annexe 5 : Attributs des *orishas* principaux

ATTRIBUTES OF MAJOR ORISHAS

Orisha	Principal Colors	Function or Power	Force in Nature	Weapon or Symbol	Numbers
Elegguá	red and black	messages; controls fate, the unexpected; justice personified	corners, cross-roads	clay or cement head with eyes and mouth made of cowrie shells	3
Orúnmila	green and yellow	divination		Table of Ifá	16
Obatalá	white	peace, purity	father-hood, all white substances	<i>iruke</i> (horsetail with a beaded handle)	8
Changó	red and white	power, passion, control of enemies	fire, thunder and lightning	double-edged ax, mortar castle	4, 6
Oggún	green and black	employment, war, hospitals	iron, steel	metal weapons and knives	7
Ochosi	violet	hunting, jails	all game animals	crossbow	7
Aganyú	red and green	control of enemies	volcanoes	ax	9
Babalú-Ayé	sackcloth	causes and cures illness	smallpox, leg ailments	crutches	17
Yemayá	blue and white	maternity, womanhood	the ocean	seashells, canoes, corals	7
Oshún	white and yellow	love, marriage, gold	rivers	fans, mirrors, boats	5
Oyá	maroon and white	protection against death	wind, burial grounds, thunder-bolt	horsetail	9

Tableau 3: Attributs des principaux *orishas*. Source : González-Wippler 2004 : 25

Annexe 6 : Synchrétisme *orishas*-saints

MAJOR ORISHA-CATHOLIC SYNCRETISMS


Orisha	Saint	Feast Day	Propitiation
			
Elegguá	Anthony	June 13	male chickens, <i>epó</i> , rum, cigars, coconuts, toasted corn, smoked fish and opossum, toys, candy
Orúnmila	Francis of Assisi	October 4	kola nuts, yams, black hens
Obatalá	Our Lady of Mercy	September 24	cotton, <i>cascarilla</i> , yams, white doves, coconuts
Changó	Barbara	December 4	apples, bananas, red rooster, rams
Oggún	Peter	June 29	roosters, pigeons, green plantains, rum, cigars
Ochosi	Norbert	June 6	roosters, pigeons
Aganyú	Christopher	November 16	roosters, plantains, unsalted crackers with palm oil
Babalú-Ayé	Lazarus	December 17	toasted corn, pigeons, all types of beans
Yemayá	Our Lady of Regla	September 7	watermelon, sugar cane syrup, she-goats, ducks, hens
Oshún	Our Lady of Charity	September 8	honey, pumpkins, white wine, rum cakes, jewelry, hens
Oyá	Our Lady of La Candelaria	February 2	eggplant, hens, she-goats

Tableau 4: Principaux synchrétismes orisha-catholique. Source ; González-Wippler 2004 : 26

Annexe 7 : Photos



Session de pratique pour les *Criollitos* de la *Casa de Cultura Los Sitios*. Source : Marie-Eve Lamarre



Spectacle d'un groupe *arará* à la Casa de África. Source : Marie-Eve Lamarre

Annexe 8 : Photos



Groupe rumbero au Patio de la rumba du CFNC. Source : Marie-Eve Lamarre



Le public qui participe au spectacle du Patio de la rumba du CFNC. Source : Marie-Eve Lamarre

Annexe 9 : Photos



Une partie de la murale du *Callejón de Hamel*. Source : Marie-Eve Lamarre



Un évènement dans le cadre du Festival du Tambour au *Callejón de Hamel*.
Source : Marie-Eve Lamarre

Annexe 10 : Photos



Danseuses du CFNC. Représentations de *Yemayá* (à gauche) et de *Oshún* (à droite)
Source : *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* (<http://www.folkcuba.cult.cu/>)